



ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА



• Наука •

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ



ЧЕЛОВЕК и КУЛЬТУРА

Индивидуальность в истории культуры

Ответственный редактор
доктор исторических наук
А. Я. ГУРЕВИЧ



МОСКВА «НАУКА» 1990

ББК 71.0
Ч 39

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор
Е. В. ЗАВАДСКАЯ,

доктор исторических наук
И. Н. ОСИНОВСКИЙ

Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М.: Наука, 1990. — 240 с.

ISBN 5-02-012732-9

Сборник статей посвящен одной из актуальнейших проблем современной общественной мысли — роли индивидуальности в истории культуры. Исторический материал, на котором прослеживается это соотношение, — античность, европейское и восточное средневековье, начало нового времени в Европе и России. Авторы раскрывают взаимосвязь индивидуального сознания с поведением человека в рамках определенных общественных отношений.

Для специалистов различных областей гуманитарного знания и всех интересующихся историей мировой культуры.

Ч $\frac{4900000000-403}{042(02)-90}$ 754-90, I полугодие

ББК 71.0

ISBN 5-02-012732-9

© Научный совет по истории
мировой культуры АН СССР, 1990

Едва ли есть какая-либо необходимость в том, чтобы обосновывать научную актуальность сборника работ, в которых изучается индивидуальность в истории мировой культуры. Всевозрастающий интерес ученых самых разных специальностей — от историков до психологов, от филологов до философов, от историков науки до искусствоведов — ныне несомненный факт науки, представители которой все более убеждаются в том, что именно в этом фокусе — в культуре — в конечном счете замыкаются их кардинальные исследовательские задачи. Нет такой отрасли гуманитарного знания, в которую не вторгались бы самым решительным образом вопросы культуры, ментальности, человеческой индивидуальности и личности. Разными путями, с разных сторон все эти научные дисциплины подходят к проблеме человека в истории.

Но в такой же мере несомненно и то, что все более широкие круги читателей проявляют настойчивые требования к ученым: дать им доступ к пониманию истории культуры как истории человеческих свершений, как истории обнаружения человека, развития и трансформаций человеческой личности. Научные интересы, диктуемые логикой самих научных дисциплин, упомянутых выше, смыкаются в этом пункте с интеллектуальными запросами «потребителей» нашей продукции. Наука истории — в самом широком объеме этого понятия — не может выполнять своей социальной функции, если она не откликается на коренные вопросы своего общества и не является существенной формой его самосознания.

Сказанного, как кажется, достаточно, чтобы понять: проблема индивидуальности в истории культуры принадлежит к числу актуальнейших проблем современной исторической мысли. Это проблема одновременно научная и нравственная.

Постановка этой проблемы в исследованиях, объединенных в наш сборник, представляется двоякой. И соответственно в двух смыслах может быть интерпретировано вынесенное в его подзаголовок понятие «индивидуальность». Прежде всего специалисты по истории античности, средневековья и начала нового времени, «западники», «русисты» и востоковеды, стремятся раскрыть возможности обнаружения индивидуального сознания и поведения человека в рамках обществ, которые еще не строились на принципе индивидуализма, характерного для современной эпохи. Они исследуют те случаи, когда индивидуальность заявляла о себе и своей самобытности, заявляла, разумеется всякий раз оставаясь в контексте культуры и социальных связей эпохи, к которой принадлежала, когда человек всматривался в свою внутреннюю сущность и ощущал собственную особость. Проблемы самосознания индивида так или иначе пронизывают все работы сборника.

Но вместе с тем — и этой оборотная сторона все той же проблемы — понятие «индивидуальность» приобретает в этих исследованиях и другой оттенок. Посредством рассмотрения индивида, личности авторы приближаются к постановке проблемы индивидуальности каждой из культур, которые выбраны ими в качестве предмета изучения. От вопроса о степени и характере индивидуализации личности происходит переход к вопросу о «лица необщем выраженьи» той или иной культуры. Ибо каждая из социально-культурных систем, в рамках которой жили и действовали индивиды, обладала собственным обликом, неповторимыми особенностями, своей системой мировосприятия и поведения человека. В индивидуальности отдельной человеческой особи как в микрокосме выражалась уникальная специфика, индивидуальность человеческого макрокосма, общества и культуры в целом.

Упомянутая двойственность интерпретации понятия индивидуальности представляется не только плодотворной — она необходима для того, чтобы верно и достаточно глубоко проникнуть в самосознание человека данной эпохи и культурного региона. Повторяю, это две стороны одной медали. Специфика социокультурного комплекса не понятна при элиминировании образующих его индивидов и без выяснения предельных, «пограничных» случаев, когда неповторимая индивидуальность (скажем, Элоиза) выступает как нечто экстраординарное (и когда, прибавим в скобках, возникает соблазн сделать эту индивидуальность нашим современником, вырывая ее из ее собственного времени). Индивидуальное, особенное в обнаружении человека глубоко укоренено в его эпохе и культуре.

Сборник статей разворачивает панораму прозрений в существо культур, начиная Афинами V в. до н. э. и кончая Россией второй половины XVII и начала XVIII в. и Флоренцией XVI столетия. Древнегреческая трагедия, рождающаяся из мифа и, в свою очередь, рождающая рефлексии индивида, поставленного перед необходимостью выбора; античное понимание «характера», радикально отличающееся от нашего понимания характера; сопоставление и сталкивание таких древнеримских персонажей, как Катон и Антоний с их противоположными типами «демонстративного поведения»; образ «простеца» в средневековой культуре; индивидуальность Элоизы, проявляющаяся в ее письмах к Абеляру; неприменимость сформировавшихся в западном культурном регионе определений личности к традиционной японской культуре; изменения в понимании природы человека в русской культуре времен Петра; наконец, прорывы к становлению новоевропейской личности внутри ренессансной культуры, которые проявились в письмах Макьявелли, — таков диапазон тем и проблем, охваченных или затронутых в работах сборника.

Разумеется, это не столько итог, сколько начало большой работы, которую предстоит проделать для того, чтобы хотя бы эскизно, пунктиром наметить исторические этапы становления и развития личности, а лучше сказать, чтобы выявить неповторимые, всякий раз своеобразные облики культур и тех типов индивидуальности, которые были в их контекстах возможны.

А. И. Гуревич

ОТКРЫТИЕ СОЗНАНИЯ

(древнегреческая трагедия)

А. В. Ахутин*

Всем правит молния.

Гераклит

В одной из записей, относящихся к 1970—1971 гг., М. М. Бахтин говорит: «Свидетель и судия. С появлением сознания в мире. . . мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом (незавершенное) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и судией. Оно перестало просто быть, а стало быть в себе и для себя (эти категории появились здесь впервые) и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого (свидетеля и судии): этим оно в корне изменилось. . .»¹

О чем, собственно, тут речь? О возникновении человека или просто о психологическом эффекте? Никким образом. Явление сознания видится здесь Бахтиным в странном, непривычном для нас ракурсе: как событие в мире, — глубже: как онтологическое событие, радикально меняющее смысл бытия сущего, лучше сказать, впервые наделяющее сущее смыслом бытия. Нечто безразличное различилось, настало то, что может быть, быть собой, участвовать в событии бытия. С явлением сознания само сущее как бы оглянулось на себя, вспомнило себя, опомнилось, пришло в себя — словом, само некоторым образом пришло в сознание. Такое пришедшее в себя сущее есть иначе, чем прежде; его бытие уже некое «надбытие» по сравнению с прежним, непосредственно натуральным, которое кончилось, а может быть, никогда и не было. . .

Согласен, все это звучит слишком метафорично, а потому оставим несвоевременную метафизику, пойдем более привычным и добропорядочным путем. Тем не менее читателю следует помнить, что предлагаемая его вниманию работа мыслится не более чем попыткой пояснить одним примером приведенную выше мысль М. М. Бахтина.

Речь пойдет об открытии сознания и в этой связи о древнегреческой трагедии. Что значит «открытие сознания», почему и в каком смысле это событие можно связывать с феноменом греческой трагедии — все это будет выясняться по ходу дела, но некоторые наводящие положения надо высказать сразу, не пугаясь их оголенной схематичности и категоричности.

Мир человека всегда уже так или иначе пронизан сознанием, охвачен им. Он внятен, значим, осмыслен и только потому так или иначе действителен. Однако и сознание поначалу нацело захвачено миром, скрыто в нем. В са-

* © А. В. Ахутин, 1990

мой форме событий мира открыты человеку формы его участия в мире. Разрыв между обстоятельствами и поступком сведен к минимуму, так что человеческое поведение приобретает как бы инстинктивный характер. В этом смысле я и говорю о состоянии замкнутого или скрытого сознания.

Сознание таково в любом устойчивом и хорошо воспроизводимом мире повседневности. Оно таково в каждой исторически состоявшейся, сложившейся в определенный тип — традиционный, национальный, словный, бытовой — форме человеческого мира. Оно таково, наконец, в индивидуе, поскольку он внутренне определяется своим характером, правом, типом, родом, своей сословной или профессиональной принадлежностью. Соответственно мы и говорим часто о сознании в этом обобщенно-типологическом плане: языческое, национальное, классовое, мещанское и т. д.

Перед нами, разумеется, абстракции, но абстракции, живущие вполне реально, обладающие реальной, едва ли не демонической силой. Эта духовная дрема образует как бы естественное поле тяжести, в котором человек встает на ноги, пробуждается для бодрствования. Открытие сознания вовсе не психологический опыт, а тот глубокий и трудный экзистенциальный переворот, который называется еще *открытием личности*...

Исторические формы открытия сознания или, скажем так, формы, в которых человек *приходит в себя*, обретает неповторимое *лицо*, обращенное к другим сущим и возможным лицам, — эти формы суть средоточия культур как *общезначимых и уникальных опытов бытия человека*. Каждой культуре соответствует также, вообще говоря, своя форма замкнутого или потенциального сознания. Понятно, однако, что эта «культурная материя» характеризуется многими общими чертами. С известной долей условности можно принять в качестве предельной и наиболее ясной формы замкнутого и скрытого существования сознания *миф*, и мы без труда найдем отчетливые черты мифа в любой из вышеперечисленных форм.

Вот почему разумно начать культурологическое исследование форм открытия сознания именно с античности. Здесь ведь культура соотносится непосредственно с миром живого мифа, и вместе с тем само *пробуждение от мифа* пережито здесь с предельной трагической силой и осознано с предельной логической ясностью.

Задача состоит в том, чтобы показать, как вообще возможен подобный выход, что это за событие и в какой форме оно разворачивается.

Возможность такого размыкания и выхода из мифа была бы чудом, если бы миф был только структурой, только алгоритмически действующей машиной. Но границы мифа — узлы, связывающие его начала и концы, — входят в состав его событий, сущств и вещей. В отличие от мира природы мир мифа не живет собственной жизнью, в которую человеку оставалось бы только включиться. Его «функциональное существование» существенно зависит от постоянного усилия человека, от его действия, будь это элементарное магическое действие или развернутый ритуал. Центральный мироустроющий ритуал, имитирующий начальные деяния тео- и космогонии, в свернутом или деформированном виде предваряет, сопровождает и оформляет все важнейшие события: разбивку поселения, строительство дома, брак, роды, смерть, охоту, посев и жатву². Но есть по меньшей мере два ритуала, в которых человек мифа подходит к пределам, к возможности

обзора и осознания своего мира в целом. Это (1) ритуал инициации (посвящения) — пробуждение, второе рождение, переход из небытия в мир — и (2) космогонический ритуал нового года, ритуал очищения и обновления, действие, в котором движения, процессии, реплики, загадки и ответы, рецитация сказаний — все призвано воссоздать первотворящие слова, деяния и события-первообразы, чтобы заново устроить мир, оградить его от неустроенной стихии и пустить в ход. Именно к таким точкам стянуто мифическое сознание, именно здесь миф специальными приемами очищает себя от накопившихся неточностей, ошибок, огрехов, недоумений — словом, от следов сознания, неувоенного, неразрешенного в мире, — очищает и восстанавливает свою алгоритмическую ясность.

Протагонисты космогонического ритуала — шаман, царь-жрец. мистагог, вообще космогонический герой-посредник — зачинатель, зачинщик и инициатор, действующее начало мирового хора, но одновременно и наиболее страдательное существо, потому что испытывает и несет на себе бремя не только всеобщей памяти, но и всего неразрешенного сознания. Именно в нем, согласно намеку Аристотеля, и следует искать истоки трагического героя³.

Филологи и историки культуры столь тщательно изучили мифологические истоки трагедии, что теперь вряд ли кто-нибудь сомневается в том, что изучать и понимать древнегреческую трагедию, игнорируя ее кровную и функциональную связь с мифом и ритуалом, лишено всякого смысла. Теперь можно, пожалуй, даже говорить о возникновении другой, противоположной трудности. Искусство трагедии в Греции V в. до н. э. всецело связано с мифом и тем не менее — уже искусство, а не миф. Оно *подражает* мифу. Важно понять, что это значит.

Театральная постановка устанавливает особые роли и позиции, прежде всего позицию отстраненного зрителя, — позицию, внутренне присущую и драматургу, и актеру, и хору. Миф становится «поэмой», т. е. творением, созданием, изделием автора-поэта, и «теоремой» — зрелищем, схемой, складом событий. Зритель всем сердцем и умом — только не делом — участвует в происходящем на орхестре. Он эстетически отстранен от действия, освобожден от его смертельной или сакральной реальности.

Но не только это, не только уяснение собственно художественной природы трагедии, понимание того, что искусство — это миф, в котором уже не живут, — его рассматривают, осмысливают, осознают, — помогает нам уловить смысл интересующего нас превращения. Само содержание трагедии имеет прямейшее отношение к делу.

Трагический театр не просто одно из выражений или одна из форм, в которых это событие происходит. Открытие сознания — это-то я и хотел бы показать — составляет само содержание трагедии, то, о чем она рассказывает и что показывает. Трагедия есть зрелище сознания, сознание как зрелище. Героизм трагического героя — героизм предельного сознания.

ПОЭТИКА

Теперь, после того как основные предпосылки и предрассудки автора в какой-то мере, буду надеяться, прояснены и обозначена основная перспектива нашей темы, легче увидеть, как и где пройдет путь исследования.

Не будет, наверное, большой неожиданностью, если поиск ответов на поставленные выше вопросы мы начнем с изучения «Поэтики» Аристотеля.

«Поэтика» значима для нас во многих отношениях. Во-первых, потому, что это единственное произведение, в котором достаточно подробно разобрана не только внешняя, но и внутренняя форма трагедии, ее смысловое средоточие и целенаправленность. Во-вторых, потому, что перед нами здесь развернутое понимание греческой трагедии греческим умом и, если мы хотим, чтобы наше собственное понимание (и даже просто художественное восприятие) имело отношение к делу, оно должно быть направлено, подготовлено, образовано продумыванием Аристотелевой «Поэтики». В-третьих, потому, что, если рассматривать «Поэтику» не изолированно, а как часть или даже своеобразное преломление аристотелевской философии в целом, ее содержание перерастает рамки трактата по теории искусства и возникает возможность использовать систему ее понятий для описания предфилософского сознания. Именно «Поэтика» Аристотеля позволяет понять, как и почему трагический театр приводит человека в сознание, иначе говоря, пробуждает в нем то самое тотально отстраняющее *удивление*, которое готово разразиться собственно философской мыслью.

Напомню для начала несколько общеизвестных утверждений Аристотеля.

Истоком всякого искусства Аристотель считает «мимесис» — подражание — свойство, приращенное человеку и отличающее его от животного. В самом деле, подражание представляет собой как бы элементарный акт осознания. Оно ставит на место предмета или действия его миметическую имитацию (производимую движениями, звуками или, скажем, красками) и тем самым выводит человека из непосредственно практического (в широком смысле) отношения, ставит его в особую, отстраненную позицию к фактам собственного существования, — позицию рассматривания, размышления, обучения, осмысления (см.: Рост., 1448 b5—20). Миметически имитируя миф, человек выходит из него в иную, внешнефическую позицию. «Мимесис» — начало искусства и обособление эстетической точки зрения.

То особое подражание, которое составляет суть искусства (в узком смысле слова), отличается не столько средствами подражания — ритмическая речь, гармонизированный звук, танец, действие, сколько предметом подражания. Поэт, говорит Аристотель, отличается от историка или, на пример, физиолога (как Аристотель часто называет тех, кого мы называем натурфилософами) не тем, что он пишет метрами, а тем прозой. «Между Гомером и Эмпедоклом нет ничего общего, кроме метра» (47b15)⁴. «Парменид, добавляю от себя, писал гекзаметром, однако его столь же мало можно считать эпическим поэтом, как и Эмпедокла. Можно переложить и рассказы Геродота каким-нибудь метром, от чего он не перестает быть историком. «Различаются они тем, — говорит Аристотель, — что один говорит о том, что было, а другой о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, — ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном» (51b4—8). Заметим пока лишь эту странную на первый взгляд связь между «общим», «возможным» и «серьезным» и внутреннюю перекличку поэзии — эпоса и трагедии прежде всего —

с философией, которая, как известно, тоже направлена к «общему» и «серьезному».

То, что стремится миметически представить поэзия, относится к сфере общего как возможность, касающаяся каждого. Эта сфера противопоставляется сфере «единичного», сфере фактической истории, повествованию о том, что имело или имеет место на земле, о курьезах, странностях, обычаях, происшествиях, войнах. . . Все это не интересует поэзию, ни эпическую, ни трагическую. Сюжет трагедии представляет не несчастный случай, не страшное происшествие, не «вот, как бывает». Внимание трагического поэта сосредоточено на общем. Но это общее должно быть представлено художником как вполне возможное единичное происшествие, как некая «история», в которой сосредоточено и выражено нечто общезначимое. Трагическое событие поэтому не единично, а единственно по смыслу.

Задача поэта состоит в том, чтобы совместить в одном зрелище жизненное вероятное (возможность), внутреннюю убедительность (логическую связность) и смысловую общезначимость (общность) события.

Но вернемся к Аристотелю. Вот его определение сущности трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (49b24—27). Определение указывает, во-первых, что есть предмет подражания в трагедии, во-вторых, основные средства, с помощью которых строится подражание, и, в-третьих, цель трагического подражания. Чуть ниже Аристотель говорит о средствах, выделяя среди них главные и второстепенные.

Продумаем это определение сути трагедии, двигаясь как бы извне, от более или менее внешних ее элементов, всегда сопутствующих театральному зрелищу, но, вообще говоря, необязательных, к сущностному ядру трагедии, к тому, без чего она перестает быть самой собой, сколь бы при этом живописно, потрясающе и «трагично» ни выглядело само зрелище. Поскольку трагическое подражание зрелищно и производится действующими лицами, необходимо место действия, т. е. специальное устройство сценического пространства, чтобы глаз зрителя был настроен видеть то, что имел в виду поэт. Аристотель называет конструкцию и декорацию сцены *устройством зрелища* (или взора) (49b31). Необходима далее музыкальная организация действия — создание ритмического и мелического строя, который с самого начала охватывал бы действие единством формы. Вторым средством подражания является речь, построение которой важная, но, как видим, далеко не единственная часть творчества трагического поэта. Музыкальную композицию, метрический строй хоровых партий, ритмiku стихомифий — все это можно было бы по аналогии назвать *устройством слуха*.

Настроенные таким образом зрение и слух зрителей направлены к предмету, к тому, *что*, собственно, с помощью музыкально и словесно развертываемого на сцене действия изображается и чему, далее, это изображение подражает. Предмет подражания определен Аристотелем тоже структурно, он содержит три момента: первое по сути — законченное действие, а вместе с ним две его «причины», внутренне связанные друг с другом, —

мысль и нрав (этнос). Эти три неравнозначных момента находятся в довольно-таки сложных взаимоотношениях; можно, пожалуй, даже сказать, что не само по себе действие, а именно эта напряженная, неоднозначная связь действия, помысла и права как раз и составляет содержание трагической коллизии.

Теперь мы подходим к очень важному месту. То действие или скорее та связь действий, на подражании которой сосредоточена сама суть трагического зрелища, Аристотель называет мифом. Миф же, по его словам, есть не что иное, как σύνθεσις или σύνταξις τῶν πραγμάτων — сочетание, склад действий (поступков, событий) (50a3—5). Такое сочетание, такая внутренняя связность действий и событий, что они складываются в нечто целое и внутренне законченное, есть, по мысли Аристотеля, миф, и именно так понятый миф образует цель (50a22), «начало и как бы душу трагедии» (50a38). Лишенная этой души, трагедия распадается, она утрачивает смысл и единство, и его уже нельзя возместить ни единством действующего героя, ни единством времени и места, ни ужасом происходящего. Она разрушается, как бы ни тщились имитировать ее с помощью прочих ее элементов. Известность имени и даже трагической судьбы героя, выведенного на сцену, вовсе еще не делает представление трагическим. Не герой сам по себе делает происходящее трагедией, наоборот, «склад событий» может открыть трагизм и неведомого героя (51b22). Вот почему «ясно, что сочинитель должен сочинять не столько метры, сколько мифы: ведь сочинитель он постольку, поскольку подражает, а подражает он действиям» (51b27).

Следуя Аристотелю, можно, значит, так охарактеризовать то, что стремится подражательно представить трагическое зрелище. Во-первых, как мы помним, это нечто «общее», общезначимое, относящееся к всеобщей определенности бытия, а не к случайной фактичности существования; речь, далее, идет о чем-то внутренне затрагивающем человека в его бытии и потому «серьезном» или «важном»; вместе с тем при всей отстраненности от жизненной повседневности это общее и важное должно быть «возможным», т. е. логичным, по меньшей мере правдоподобным. Теперь это общее, важное и возможное раскрывается как «законченное действие», завершенная в себе связь действий, целостное событие жизни. Наконец, источник, прообраз и как бы общий схематизм такой связи действий и событий в завершующую целостность, которую ищет сочинитель трагедии, Аристотель видит в мифе, так что сочинить трагедию значит прежде всего сочинить миф.

Ясно, что миф, о котором говорит тут Аристотель, миф как источник и схема трагедии, весьма далек от архаического мифа. Миф сам по себе уже достаточно отошел в легендарную даль и эстетизирован эпосом, чтобы стать кладовой поэтических сюжетов. И все же даже нам, всего лишь читателям Эсхила и Софокла, при всех филологических штудиях не умеющим уловить и малой части сакральных намеков и смыслов, внятных каждому афинянину, — даже нам ощутимо, с какой серьезностью относится трагический поэт к мифу, с каким жутким трепетом он припоминает миф, чтобы подражать ему в своей постановке. Ничего похожего нет ни у Гомера, ни даже у Гесиода.

Как бы там ни было, из определения Аристотеля явствует, что трагедия по самой сути своей непосредственно соотносится с мифом, а не с жизнен-

ными приключениями. В трагическом произведении не должно быть и духа авантюрного романа или психологической драмы. Но миф здесь, разумеется, не басня, не метафора, не абстракция. Он жизненно серьезен и, стало быть, прямо соотнесен с жизнью. Как? Так, как связное, форма и целостность соотнесены с бессвязным, рассеянным, неопределенным, несостоявшимся. Чтобы отнестись к жизни, трагедия должна сначала сформировать из нее как из материала нечто мифоподобное. Первым делом нужно показать, каким образом события жизни, по видимости случайные, могут сложиться или сокровенно складываются в нечто необходимое и цельное, в некое подобие мифа. Первый шаг — собиране жизни в нечто целое, обозримое. На этом пути к мифу трагик и мог опереться на две определенности — две «причины» трагического сочетания действий, которыми жизнь уже сцеплена и обобщена: образ мыслей и характер.

Поэзия говорит не о случайных людях, а о героях, имена которых связаны в памяти с известным типом поведения, нравом, характером. Характер и есть, по слову Аристотеля, то общее, что стремится показать поэзия, ибо «общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить или делать то-то» (51b9). Характер выражает определенность образа мыслей (свой ум) (50b4), устойчивую склонность или постоянство предпочтений (b7—11), определяющее направление выбора, вообще отделяющее для человека действительное от возможного и несуществующего и тем самым устрояющее или разрешающее мир как «свой мир». Поэтому-то Аристотель и называет «две причины действий, мысль и характер, в соответствии с которыми все происходит к удаче или к неудаче» (50a1—3).

Этот как общее и формирующее вплотную подходит к мифу как предмету трагического подражания и решительно не совпадает с ним. В этом несовпадении все дело. Для трагического поэта важно не «каковы люди», а что происходит с человеком, не тот или иной образ действия, а превратности деятельного осуществления человека, трагическая связь успеха и поражения, счастья и несчастья.

«Цель [трагедии — изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действий. Итак, [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются (*συμπαραλαμβάνουσιν* — привлекаются) [лишь] через посредство действий», — так что, заключает Аристотель, если без действия трагедия невозможна, то без характеров вполне возможна (50a14—26). Миф, сцепление действий, образующее целое и законченное событие, — сущность, «что» трагедии, момент, без которого нет трагедии, а характеры — качества, нечто вторичное и определяемое этой сущностью. Поэт должен найти или сочинить такие характеры действующих лиц, которые необходимы, чтобы могло развернуться трагическое действие; сначала надо представить чертеш сочетания событий (миф), а уже затем подбирать к нему характеры, сочинять свойственные им мысли и речи, изукрашивать жизненными оттенками графический рисунок трагедии (50a39, 55a34—55b23).

Трагедии подходит, значит, не всякий характер, а как бы уже обобщенный. Аристотель дает несколько его определений. Прежде всего, очевидно,

это должен быть деятельный, целеустремленный, стремящийся к осуществлению характер, иначе не будет действия (50a16). Далее. «Трагедия есть подражание людям лучшим, чем мы» (54b8). Но не слишком, потому что вид крушения достойного во всех отношениях человека вызывает не сострадание, а возмущение (53a7). Тем не менее трагический герой скорее лучший, чем худший (a17), во всяком случае добропорядочный (*χρηστός*), если и совершающий преступление, то по какой-то ошибке (*ἀμαρτία* — 53a11), как бы промахнувшись.

Иными словами, трагический герой есть человек по преимуществу, человек, взятый в очищенной, подчеркнутой, выявленной и идеализованной человечности, разумеется в греческом ее понимании. Он не беспорочен, но и не подл, им движет своя, но *нравственная* воля, он порядочен, скорее даже лучше других, что не спасает его от жестоких промахов и огрехов, присущих самой природе человеческого характера и действия.

Вот почему именно судьба, а не своеобразие характера трагического героя (который есть лишь условие того, чтобы жизнь доросла до судьбы) существенна в герое. И вот почему эта судьба затрагивает людей независимо от их характеров, почему она способна вызвать сострадание, страх и то, что Аристотель однажды называет вместе с этими трагическими патосами, — человеколюбие (*φιλάνθρωπον* — 52b39).

Идея человека как такового, конструирующая трагического героя, возводит этос, т. е. замкнутую в себе индивидуальность, живущую «своим» умом, в «своем» мире, в судьбу как общезначимую возможность. Эта идея противопоставляет индивидам некую усредненную абстракцию человека вообще, а сводит их лицом к лицу, собирает их в сознании как соучастников и сосвидетелей события сбывания человеком. И не здесь ли кроется смысл трагического «очищения»?

Основное же качество трагического героя, благодаря которому его действие способно обрести завершенную целостность, а он сам — осуществиться в нем, — это качество — последовательность и неуклонность последования. Ведь трагическое сочетание событий исключает случайность, в них «не должно быть ничего нелогичного, иначе они вне трагедии» (54b7). Это прямо подводит нас к той характеристике трагического героя, которая чаще всего встречается у самих трагиков и занимает одно из центральных мест в исследованиях о греческой трагедии, но о которой Аристотель здесь почему-то ничего не говорит. Я имею в виду пресловутую «хюбрис» (*ὑβρις*) — «вид пренебрежения», как говорит Аристотель в «Риторике» (1378b15), некая надменность воли, оскорбительно, с неосознанным удовольствием пренебрегающей достоинством другого, ее упрямая, ослепленная и упоенная своей правдой однозначность. В понимании этого слова нужно, впрочем, всегда помнить о том, что трагедия изображает не злодеев, преступников и деспотов, а «лучших» и «добропорядочных» и что с той же самой «хюбрис», которая ввергла его в трагическую «ошибку», герой стремится к выяснению истины, чему ярчайший пример Эдип, этот неутомимый преследователь самого себя.

Обобщенный и вместе с тем твердый и определенный характер трагического героя, сосредоточивающий в себе не столько качества, сколько саму суть человека, обеспечивает энергию, логическую последовательность, т. е. внутреннюю связанность действия и возможность его сложиться

в нечто целое, законченное. Не сам по себе герой существует для трагедии, а некое событие, возможное только с ним. Суть трагедии концентрируется в центральном событии. Посмотрим, как описывает его Аристотель.

Целое, напоминает Аристотель (50b26—b32), — то, что имеет начало, середину и конец: значит, ничего до начала, ничего после конца, все внутри. Именно все. Не нужно даже вспоминать другие тексты Аристотеля (см., например: *Phys.*, III, 6, 207a9—14), чтобы уяснить: целое, по определению, не может быть связано с чем-то вне него, этого «вне» просто нет, оно целое потому, что все втянуло в себя. Любое целое — образ всего в целом, не фрагмент, не событие в жизни, не авантюра, а вся жизнь, стянутая в одно событие, решающее — здесь и теперь — жизнь в целом. «Сей день, — говорит Тиресий Эдипу, — родит тебя и уничтожит» (OT, с. 438).

Жизненные истории и происшествия не имеют ни начала, ни конца, ни середины; рождение и смерть приходят извне, ничего не начинают и не заканчивают. Трагедия же по сути своей эсхатологична, а для античности это значит, что она, во-первых, глубоко связана с мифом, ибо только миф дает поэту жизнь в формах и схемах ее внутренней связности, а во-вторых, доводит эту мифическую связность до предела, до того конца, в котором заканчивается сам миф.

Событие, в котором жизнь оказывается обозримой в целом⁵, как нечто законченное и свершившееся, т. е. собственно событие, само вершащее, заканчивающее жизнь (сколько бы она потом ни длилась). — такое событие и есть смысловой и структурный центр трагедии. Целостность трагического действия сосредоточена вокруг этого центра, и только поэтому оно имеет вполне определенный объем во времени и пространстве. Вовсе не условия театрального представления, а сама природа изображаемого предмета, замечает Аристотель (50b34—51a15), требует этой ограниченности, ясности и легкой обозримости. Чем же определяется этот объем?

«Тот объем достаточен, внутри которого (при непрерывном следовании [событий] по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (51a12—15). Перелом *εἰς τὸν ἐναντίον*, к противоположному — вот в чем середина, центр, средоточие трагедии. Это ее *τέλος* — цель, определяющая законченность: начало, конец и смысл целого. Только эта точка, это завершающее деяние, само действие заканчивающего поворота к началу, а вовсе не весь объем завершаемых здесь и сейчас событий важен для трагедии. Сама история, внутреннее заканчивание которой раскрывает трагедия, может быть сколь угодно длинной: поход Ксеркса на Грецию, десятилетие троянской войны, 30 тыс. лет космической тяжбы богов.

Только теперь мы достигли эпицентра трагического действия. Это и есть та единственная точка, где в мифе, тщательно построенном трагическим подражанием, живет сама трагедия. Миф связует жизнь в целое, но не совсем. Он всегда представляет историю героя как звено в истории рода. Колесо преступления и возмездия катится без начала и конца. Именно миф дает образ родового проклятия, чуждого, неумолимого рока, — образ, который трагедия стремится осознать и преодолеть. Трагедия добивается предельного сведения счетов, она останавливает колесо, заканчивает чтение мифа, сталкивает друг с другом преступление-возмездие и возмездие-преступление или вжимает их в одного человека. Точка, в которой встре-

чаются две противоположные целеустремленности, где пересекаются путь вверх и путь вниз, собственно трагическая точка трагедии — момент, вызывающий сострадание и страх, — эта точка характеризуется Аристотелем трояко, как точка *перелома* (перипетия), точка *узнавания* и точка *патоса*.

Переломом или перипетией называется вполне соответствующий логике дела, необходимо (или вероятно) из нее следующий и потому тем более неожиданный переворот дела в свою противоположность. Например, прошедший спасти — губит или собирающийся убить — погибает сам (52a4—a22—28). «Узнавание же (*ἀναγνώρισις*), как ясно из названия, есть перемена от незнания к знанию. . .» (a29). Причем лучше всего, когда узнавание происходит вместе с переломом, ибо это и будет производить сострадание и страх (a39). «Патос же есть действие, губительное или болезненное. . .» (52b12).

Перелом, узнавание и патос (смертельная боль узнавания, запечатленная в маске, в которой с самого начала выступает герой) — три внутренние связанные стороны одного мгновения. Это очевидно в такой классически чистой трагедии, как «Эдип-царь», хотя, конечно, в других трагедиях эта связь могла быть представлена неполно, затуманено и искаженно.

С самого начала трагедия подготавливает перелом. Тень подозрения падает на все происходящее. Речь второстепенных персонажей (вроде наблюдателя в «Агамемноне» Эсхила или хора рабынь в его «Хозфрах»), речь хора и протагонистов, не говоря уже о речи пророков и ясновидцев (Кассандра в «Агамемноне», Тиресий в «Эдипе-царе» Софокла), полна таинственных намеков, явных и неявных недомолвок, двусмыслиц⁶. И когда наступает перелом, все как бы останавливается мгновенной вспышкой молнии узнавания, застывает в свете сознания, не могущего совпасть с миром, снова впасть в мир, вернуться в мир действия.

Все известное оказывается неизвестным, полюса оборачиваются, значения меняются на обратные. Открывается не поучительный смысл, а неустранимая, коренная *загадочность* бытия и человека. «Это напряжение. . . — пишет Вернан, — делает трагедию вопрошанием, не имеющим ответа. В трагической перспективе человек и человеческое действие рисуются не как реальности, которые можно было бы определить или описать, а как проблемы. Они оказываются загадками, двойной смысл которых никогда не может быть ни устранен, ни однозначно зафиксирован»⁷. Так Эдип, разгадавший загадку Сфинги о человеке, открывает в конце концов себя, человека, как неразрешимую загадку. «Его истинное величие состоит именно в том, что предельно выражает его загадочную природу: в вопрошании»⁸.

Если для трагедии важно именно законченное действие, даже сам момент его заканчивания или узнавания законченным, свершившимся, состоявшимся в себе, то, собственно, вовсе не действие — предмет изображения в трагедии, а этот самый момент «теперь» (*νῦν*), когда пришла твоя «пора» (*καιρός*) сбыться, т. е. момент внутренней завершенности и исполненности жизни (*ἀκμῆ*), когда вся жизнь в целом с ее прошлым и будущим, освещенная некоей молнией, сознается героем (и зрителем) сосредоточенной в этом единственном поступке. Создается потому, что впервые и навсегда создается и раскрывается (так Эдип перед последним узнаванием

тсворит: «ὥς ὁ καιρός ἤρρησθαι τάδε» — «ибо вот настал срок всему открыться» — ОТ, с. 1050). Момент трагедии есть момент истины, по-гречески ἀλήθεια — не-сокрытости⁹, явленности, когда жизнь создается как моими действиями сбывшееся бытие всегда бывшей судьбы. Бытие, о котором можно сказать словами Парменида, что оно «не было, не будет, потому что все целиком пребывает теперь (νῦν). Единое, сплошное. . .» (ДК В 8, 5). Здесь действия, по ходу которых можно было рассуждать, соображать, размышлять, складываются в цельное событие, которое можно только сознать.

Впрочем, о внутренней структуре и содержании этого решающего мгновения я буду подробно говорить дальше. Теперь же — только одно замечание.

Конструкция *трагического мгновения* — исходный пункт, целевая причина, композиционный центр трагедии. Более того, именно эта эстетически идеализированная обнаженность, зримость момента истины впервые утверждает сам театр в средоточии жизни. Ведь никакой поступок сам по себе не завершает жизнь, не формирует ее в судьбу. Действие, созидающее законченный в себе образ сбывшегося, предполагает позицию вне переживаемой жизни и соответственно по природе своей эстетично. «. . . Страдания, — замечает М. М. Бахтин, — предметно переживаемое изнутри самого страдающего, для него самого не трагично; жизнь не может выразить себя и оформить изнутри как трагедию. Изнутри переживания жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего и для чисто сопереживающего ему; лишь поскольку я выступил за пределы переживающей жизнь души, займу твердую позицию вне ее, активно облеку ее во внешне значимую плоть, окружу ее предметной направленности ценностями. . . ее жизнь загорится для меня трагическим светом, примет комическое выражение, станет прекрасной и возвышенной»¹⁰.

Действие жизни может быть представлено ¹завершенным там, где оно всей энергией, присущей героическому действию, отрывается от себя в созерцание, обращается в зрелище для себя, — где, иными словами, в самой жизни коренится и зарождается трагический театр. Можно, пожалуй, даже сказать, что трагический театр не просто подражает законченному в себе действию, не просто изображает то, что иногда происходит в жизни (пусть и в жизни мифа), — нет, трагический театр, искусство и есть сам акт завершения.

КОМПОЗИЦИЯ

Посмотрим теперь, как поэтика собирания жизненного действия в законченное целое реализуется трагическим поэтом в формах драматургической композиции.

Как трагик скрещивает, сводит к одной точке пути жизненного пространства, уже предначертанные мифом? Как объемлет он времена и сосредоточивает в одном мгновении эпохи и пласты времен? Как, словом, стягивает он божественный космос в обозримый космос сцены, на которой все божественные силы, содействовавшие и противодействовавшие поступкам, стоят, как хор, вокруг героя?

Как стало быть, распределенные по местам, временам и ситуациям (а потому и не встречавшиеся, как день и ночь) действия и облики героя сводятся в этом сценическом космосе на очную ставку для сведения счетов и концов с концами? Как происходит встреча человека с самим собой, от которой герою нельзя уклониться в этом остановленном и пассивном, прозрачном космосе? Короче, как трагический поэт композиционно организует событие, в котором человек замечает себя, приходит в себя и буквально сталкивается с собой в неразрешимой распре?

Разбирая выше принципы аристотелевской «Поэтики» и постоянно сопоставляя их с известными нам образцами трагической поэзии, мы подразумевали, вообще говоря, определенную, а именно софоклову, трагичку, более того, именно трагичку «Царя Эдипа», и впрямь едва ли не идеальную. Однако в дальнейшем я огранчусь почти исключительно разбором эсхилевских драм.

Эсхил — уроженец Элевспина, потомок старейшего рода евпатридов и элевсинских архонтов. По всей видимости, он был хорошо знаком с ритуалом элевсинских мистерий, во всяком случае существует предание, что он подвергался преследованиям за раскрытие в трагедиях неких тайн, известных только посвященным. Эсхил дважды, в 471 и 458 гг., по приглашению Гиерона I Сиракузского посещал Сицилию и умер там (в г. Геллы). По-видимому, живя в Сицилии, он был в общении с пифагорейцами. Цицерон передает мнение, согласно которому Эсхил ничуть не меньше пифагореец, чем поэт. «Аутентичность этой традиции, — замечает Дж. Томсон, — богато подтверждена свидетельствами из его сохранившихся пьес»¹¹. Пифагореизм рубежа VI—V вв. до н. э. прежде всего религиозная секта со своей теологией и космологией, с детально разработанным культом и системой очистительных обрядов.

Помимо этого, отмечают особое внимание Эсхила к архаическим пластам эллинской мифологии, близость его мира к миру титанов и «Теогонии», причем все пройденные стадии теогонического процесса как бы вновь ставятся им под вопрос¹².

Все это насыщает трагедии Эсхила развернутыми и сложными, не всегда уловимыми метафорами, намеками, отсылками, образами, которые уходят корнями в разнообразные мифы, весьма далекие от традиционной олимпийской героики, но складываются поэтом в однородную фактуру художественного произведения. Схема и символика канонического ритуала, событийная связь традиционного мифа, как и теологемы новейших религиозных течений или неслыханное переосмысление мифического наследия, — все это берется поэтом как формы композиционной, драматической, поэтической техники, с помощью которой он создает не ритуал, не миф, не теологему, а театральное зрелище. Трагическая муза здесь формирующая «причина», а традиция — материя.

Но трагическая поэзия, преобразующая миф, находит точку опоры в самом мифе. Уже отмечалось, что в космосе мифа существуют особые, «горячие» точки, в которых поэт и может посеять трагедию.

В этой связи я говорил о ритуалах инициации (посвящения) и Нового года. Между ними при всем функциональном различии существует глубокая связь, которая обнаруживается в том, что символика обоих ритуалов в важнейших чертах крайне близка. Во-первых, и в том и в другом случае

переживают в самом деле «мертвую» точку — момент заканчивания, завершения полного круга жизни, момент смерти. *Во-вторых*, в этой точке весь космос мифа собирается, сосредоточивается в «здесь и теперь». В этой точке встречаются не просто разные части мифического мира, а разные миры, разведенные по времени и пространству: мир живых и мир мертвых, верхний мир и нижний, прошлое и будущее — все собираются вместе, узнают, со-знают друг друга. *В-третьих*, это прохождение через смерть — не только посвящаемого человека, но и всего возобновляемого мира — обусловлено неким решающим деянием, которое лежит в основе космического порядка: решение загадок, жертвоприношение, изгнание «козла отпущения». . . Существует как бы дополнительность космоса, вобранного в бога, и бога, развернутого в космос. Это выражается, как правило, в мифологеме жертвоприношения жреца (бога или его воплощения, царя). *В-четвертых*, как ритуал Нового года, так и ритуал посвящения суть прежде всего ритуалы очищения, — очищения космоса, полиса и человека. Существует определенная связь между мотивом изгнания Эдина из Фив и афинским ритуалом очищения города на празднике Фаргелий. Ж.-П. Вернан приводит множество свидетельств, подтверждающих эту связь и делающих очевидным, что Софокл в «Эдипе-царе» воспользовался именно этой ритуальной схемой очищения полиса и космоса путем изгнания (или убийства) «тирана», объединившего в себе божественнейшее и позорнейшее¹³.

Нет сомнения, что ритуал для трагического поэта — кладезь композиционных схем. Здесь все уже как бы подготовлено, остается лишь вдруг задержаться вниманием на каком-нибудь этапе, остановиться, присмотреться, задуматься. . . и вот мистериальные «проходы», «нисхождения», «восхождения», «агоны» обрисовывают сценические пролог, завязку, перипетию, узнавание, катарсис.

Трагедия, замечали мы, берет предметом своего подражания не само действие, а как раз момент его заканчивания, завершения — единственный момент, придающий случившемуся окончательный смысл свершившегося, время созревания и исполнения сроков, это момент трагедии, которому она не дает миновать, пройти, который она останавливает и раскрывает в театральном зрелище.

Таков смысл центрального события трагедии — перипетии, поворота к противоположному. Это — «эпистрофа», возвращение, оборачивание назад, к началу, свертывание прямолинейного пути достижения цели (счастья) в круг осуществления жизни, которая предстает здесь и сейчас вся целиком, сосредоточенная в одном событии или поступке. Потому-то она и может быть здесь увидена в целом, опознана, узнана. В момент заканчивания, поворота к противоположному, к началу вся энергия героического действия оборачивается энергией узнавания: дознавания, расследования, припоминания, осмысления. Когда Фивы под властью Эдина постигает космическая катастрофа и дельфийский оракул указывает ее причину в том, что убийство Лая осталось безнаказанным, Эдип начинает свое следствие. «Я сам явлю все с самого начала (ἐξ ἰπαρχῆς αὐδὸς αὐτ' ἐγὼ φανῶ), — говорит Эдип, не замечая роковой двусмысленности этого «я сам явлю», — ибо достойно Феба и тебя, — обращается он к хору, — чтобы вернуться (ἐπιστροφῆν) к тому мертвецу» (ОТ. с. 132 сл.). Так начинается

«действие» трагедии, и все оно заключается в расследовании, суде и казни Эдином самого себя.

Так или иначе, едва ли не каждая трагедия строится вокруг возвращения туда, где начались заканчивающиеся сейчас события. «Действие» «Персов» — это *ожидание* вестей о судьбе персидского войска, ушедшего в Элладу, *узнавание* о его гибели, урок, извлекаемый из свершившегося тенью Дария, *возвращение* Ксеркса и коммос. Трилогия о Данаидах начинается возвращением потомков Ио, «аргосской телки», туда, где началась вся история, к родному Аргосу. «Орестя» начинается возвращением Агамемнона домой из-под стен разрушенной Трои, заканчиванием десятилетнего «действия». Орест возвращается в Аргос, «чтобы покончить (буквально «увенчать», положить ключевой камень. — А. А.) с проклятием дома (*ἄτας τάσδε θρηύωνων φίλοι*)» (Ag. с. 1283).

Внимание трагического поэта приковано к ключевому моменту возвращения, потому что здесь действие останавливается и его энергия переключается в иное измерение. Сосредоточиваясь на этом моменте, трагедия захватывает героя на смысловой границе его жизни и движется вглубь. Это движение в особенности наглядно у Эсхила.

Хор независимо от того, участвует ли он в действии наравне с героем, как, например, в «Молящих», или же подчеркнуто беспомощен, как в «Агамемноне», в лирических «стояниях» — стасимах — движется вглубь. Он погружает переживаемое героем событие в контекст мифа, причем мифа странного, переосмысляемого трагически встревоженной памятью. Парод и первые три стасима «Агамемнона» обременяют героя невероятным грузом исторического и космического смысла. Судьба человеческой истории и проблема божественной справедливости фокусируются в трагической судьбе Атрида.

Не забудем, что в греческом театре зрители не меньше, чем автор, заранее знают не только сюжетное содержание представляемого мифа, но и многочисленные его толкования у других поэтов, и трагиков в том числе. Зритель обладает божественной полнотой знания событий; вовсе не неожиданный поворот сюжета или странная развязка занимают его. Внимание зрителя приковывает нечто в складе событий, что оказывается вечно новым и вечно важным, некое откровение, в котором приключение жизни предстает в новом, смертельно значимом свете. Репающий, судьбоносный момент, как правило затерянный в неразберихе жизненных обстоятельств, схватывается трагическим поэтом с помощью мифа, уже организовавшего и оформившего жизнь в нужном направлении. Этот момент останавливается и разворачивается на сцене как момент, обладающий смысловой глубиной. В трагическом зрелище этот момент, этот странный момент уже не просто минует вместе с другими минутами жизни — наоборот: все предшествующее осмысливается им и оказывается лишь подготовкой к нему, а все последующее — «механическим» следствием решения и поступка, преодолевающих трагическую «амеханию».

По горизонтали жизненного действия зритель доходит до точки, в которой привычное движение мира останавливается и открывается некое вертикальное измерение. Это и есть ситуация трагической апории.

Чтобы отметить несколько характерных черт подобной апории, разбе-

рем эпизод, далеко не центральный и все же весьма показательный для описания трагической ситуации. Я имею в виду так называемое «Размышление Пеласга» в «Молящих» Эсхила¹⁴.

Пятьдесят дочерей Даная, потомка аргивянки Ио, пришли к алтарям Аргоса с просьбой защитить их от преследования сыновей Египта, их двоюродных братьев, которые хотят насильно взять их в жены. Когда царь Аргоса Пеласг уясняет, что Данаиды вполне могут претендовать на защиту Зевса-Хикесиоса, покровителя молящих об убежище, он оказывается в затруднительном положении. Ведь принять девушек под защиту города — значит подвергнуть город прямой опасности войны с Египтиадами. «Невозможность действовать (амехания) и страх овладели мною, — восклицает Пеласг. — Действовать или же не действовать и предоставить выбор случаю?» Амехания — традиционный мотив лирической поэзии — в трагедии приобретает особую, не свойственную лирике напряженность. Это невозможность действовать в условиях необходимости действовать. Она возникает не от сознания «расстроенности» мира, а в ясном противостоянии и противоборстве равно мощных и равно правых сил или нужд. Амехания разворачивается в *трагическое стояние*, в такое движение решающей мысли, которое не приводит к решению, а расширяет и углубляет осознание «неудобопроходимости», апорийности ситуации.

Хор Данаид в ответ на недоуменный вопрос Пеласга продолжает нагнетать напряженность. «Взгляни наверх, — говорят они Пеласгу, — на того, кто оттуда наблюдает за нами, на охранителя многострадальных смертных, обращающихся к своим близким и не получающих той справедливости, которую закон обязывает воздать им. . .» (с. 381—384). Но и теперь Пеласг не в состоянии принять решение. Хор продолжает: «Зевс, единокровный нам обоим, наблюдает за нашим спором, — Зевс, отвешивающий беспристрастно каждому свое, наделяющий поровну — неправых бедами, божьими дарами — поступающих по закону. Если все так уравновешено, что ж ты колеблешься, что смущает тебя и мешает поступить справедливо со мною?» (с. 402—407).

Но перед взором Пеласга другие весы, на чашах которых уравновешены беда и беда. «Для спасения, — говорит он, — нужно теперь глубокое размышление; зоркий, трезвый глаз должен, подобно ныряльщику, нырнуть в глубину, чтобы не навлечь беды на город, чтобы и для меня самого все кончилось благополучно. . . Не кажется ли тебе, — обращается он к хору, — что для спасения необходимо раздумье?» «Думай. . . — отвечает хор. . . — но знай, что, какое бы решение ты ни принял, твои дети и твой дом выплатят равную мзду» (с. 418, 433—437). Очередной круг размышлений вновь не приводит Пеласга к решению: «Я все это обдумал. Вот ведь в какую теснину меня занесло! Совершенно необходимо взять на себя большую борьбу с одними или другими. Корабль мой пригвожден к месту, как бы удерживаемый канатами; нет исхода, который не причинил бы муки. . .» (с. 438—442). И — после угрозы беглянок повеситься на статуях богов — Пеласг окончательно зажат между невозможностью действовать и невозможностью не действовать. «Увы! Отовсюду неодолимые трудности. Множество бед обрушивается на меня, как поток. Я заброшен в бездонное, непроходимое море злосчастий, и нет убежища от бед» (с. 467—471).

Так снова и снова Пеласг проходит заколдованный круг, он не решает задачу, а уясняет ее неразрешимость, апорийность. Данаиды останавливают ход мысли Пеласга, привычно встроенной в жизнь полуса. Они противопоставляют ему не менее актуальный и правый мир рода. Эти два мира стоят в ситуации выбора, и у Пеласга нет никакого третьего мира, третьей нормы, чтобы, руководствуясь ею, сделать выбор. Он сам должен принять решение, положить свое решение в основу миропорядка. «Весы Зевса в „Илиаде“, — замечает В. Н. Ярхо, — служат для того, чтобы узнать уже готовое решение судьбы. В «Молящих» весы должны вывести из равновесия не заранее определенный жребий смертного, а его собственное решение»¹⁵. Трагическая амехания это ситуация, в которой космос и миф перестают нести или вести героя и сами предстоят судьбоносному и космосозидающему решению героя. Если противостоят друг другу правда и неправда, добро и зло, — пусть следовать правде оказывается смертельным — это несчастье, драма, но не трагедия. Трагедия же втягивает человека и его конечное решение в определение космической правды. Она не психологична, а онтологична.

Отмечу еще один немаловажный момент, отчетливо очерченный в разбираемой сцене. Данаиды дважды напоминают Пеласгу о Зевсе-«епископе», свидетеле и блюстителе, который сверху наблюдает за происходящим. Для Данаид он, разумеется, совпадает с Зевсом-защитником и общим их предком. Но для Пеласга это напоминание не столь однозначно. Пад ним еще и другой Зевс, Зевс-градозащитник, не совпадающий с Зевсом Данаид во всем, кроме того что и он «епископ». В результате для Пеласга вся мощь Зевса вливается в пристальность взора, от которого ничто не может укрыться, перед которым все обнаружено, явлено, ничто не становится, а все стало. И под этим взором, в этом остановленном, ставшем и обнаруженном мире, точнее, двумирии Пеласгу надо решать. . .

Нет ничего удивительного, что это бытие перед всезрящим напоминает театр. Мы ведь и в самом деле в театре. Если трагедия подражает мифическому событию, то она уподобляет зрителя Зевсу. Когда боги стоят в ожидании человеческого решения, они тоже всего лишь зрители, а зрители в театре — всезрящи и всезнающие, как боги. И только такому зрению открыта трагическая апория.

Зритель трагедии, мы помним, следит вовсе не за сюжетом, который ему насквозь известен, а за движением его к трагическому центру. Он следит за внутренней логикой «складывания событий» в нечто логически необходимое и вместе с тем парадоксально неожиданное (Poet., 52a1—5). Трагическая апория, амехания, остановка и недоумение приводят к узрению какой-то изначальной несходимости, несоизмеримости в человеческой, космической и божественной природе. Погружаясь в эту апорию, героическая энергия действия превращается в энергию мысли, а точнее сказать, в энергию сознания. И именно в этой трудной работе мысли, сознания уже реально соучаствует зритель.

Герой, попавший в ситуацию трагической амехании, как бы поворачивается, обращается к зрителям с вопросом. Зритель видит себя под взором героя и меняется с ним местами. Театр и город взаимобратимы. Театр находится в городе, но весь город сходится в театр, чтобы научиться жизни перед зрителем, при свидетеле, перед лицом. Этот взор возможного

свидетеля и судьи, взор, под которым я не просто делаю что-то дурное или хорошее, а впервые могу предстать как герой, в эстетической завершенности тела, лица, судьбы — словом, в «кто», и есть взор сознания, от которого нельзя укрыться. Сознание — свидетель и судья — это зритель. Быть в сознании — значит быть на виду, на площади, на позоре. . .

Пеласг принимает решение. Принимает решение и Агамемнон в Авлиде. Принимает решение и Этеокл в «Семеро против Фив». Перед нами три разных решения. Но каждое решение как таковое заключает в себе вину, ошибку, огрех. Пеласг, впрочем, сколько можно судить, хотя и гибнет во второй части трилогии, не несет вины, ибо давление Данаид, их «хюбрис» и оказались решающими. Это — их вина. Решение Агамемнона — классический пример трагической «хамартия» — ошибки-вины.¹⁶ Решение Этеокла пронизано чувством роковой неизбежности, сознанием отцовского проклятия. Но каждый раз, какого бы качества ни было решение, прорывающее амеханию, им дело не кончается. Ситуация амехании возрождается вновь, чаще всего так, что решимость получает возмездие в противодействии, и в последней части трагической трилогии изначальная амехания разворачивается вновь как неизбывная тяжба и распря божественных сил, как тот «шолемос», который, по слову Гераклита, общ всему сущему, отец всего и царь.

Можно было бы думать, что у Эсхила распря эта находит себе окончательное и благополучное разрешение в божественном судебном разбирательстве. Мы еще рассмотрим сцену такого суда в «Евменидах». Допускают, что аналогичным судом завершилась и трилогия о Данаидах, и космически-божественная трагедия о Прометее¹⁷.

Однако такая бескомпромиссная трагедия, как «Семеро против Фив», которая представляет собой как раз заключительную часть трилогии, показывает, что это далеко не так. Трагическая амехания представлена здесь во всей ее смертельной напряженности и неустранимости¹⁸. Столкновение и противоборство двух прав и двух вин, Дике и Дике, Ареса и Ареса (как по другому поводу говорит хор в «Хоэфорах»), доведены здесь до чисто гераклитовской обнаженности. В центре строго симметричной конструкции заключительного коммоса стоит амехией, чередующиеся реплики сестер — Антигоны и Исмены, оплакивающих братьев — Этеокла и Полиника: «А. Сражен сразивший (*παλθεὶς ἐπαισας*). И. Убивая, убит ты. А. Копьем убил. И. Копьем убит. А. Злодей (*μελέβρονος*). И. Злосчастный (*μελεσπαθήης*). . .» (с. 957—961). «А. Своим убит (*πρὸς φίλον ἔφθισα*). И. И своего убил (*καὶ φίλον ἔκτανες*). . .» (с. 973—976). И завершается трагедия символическим жестом: одно полухорие вместе с Исменой уносит Этеокла, а другое вместе с Антигоной уносит Полиника.

Что же означает эта напряженная, убийственная амехания? Почему в ней можно видеть композиционный центр трагедии?

Вначале было решение. Собственным соображением или истолкованием оракула человек — как Пеласг в разобранном эпизоде, как Этеокл в фиванской трагедии, как Агамемнон в Авлиде — «впрягается в ярмо необходимости» (Ag., с. 217), вступает в союз с неким божеством, приводит в действие определенный миропорядок. Здесь важно не столько то, что боги сплетают из человеческих действий свою сеть, в которой запутывается

человек, сколько, наоборот, именно «сопричастность, совинновость» человеческого решения и действия в вершении теокосмической жизни.

Этот трагического героя соразмерен определенному миропорядку и воплощает его. Поэтому в трагическом конфликте ставится под вопрос не просто судьба героя, но и правомерность всего воплощаемого ею божественного космоса. Возвращение героя «к началу», на родину есть возвращение к событию начального решения. Оно очерчивает объем заканчиваемого сейчас действия, свершавшегося по добровольной необходимости. Герой, несущий в себе весь пройденный и пережитый мир, возвращается к точке начала, — точке, лежащей вне времени и пространства этого мира, на его границе, как порог, канун решения и конец свершения, — как конец и канун определенного мироустроющего закона.

Трагическая амехания знаменует точку выхода из мира, ситуацию радикального остракизма, которую трагедия осознает не как несчастный случай или результат злостной виновности, а как глубинную черту человеческого бытия: его несоизмеримость с собственным миром и «зтосом» этого мира.

Решаясь, герой разрешает для себя мир и входит в него, выходя из амехании. Трагическая перипетия возвращает героя к начальной точке, к *изначальному недоумению*. В этой точке — внепространственном «здесь» и вневременном «теперь», — замыкающей космический круг действия, и коренится трагедия. Ее условный, эстетически изолированный сценический космос есть космос этой точки, которая и определяет трагическую композицию (со-положение, со-став) пространств и времен. Орхестра трагического театра — место возвращения к началу, к изначальному «стоянию» как бы вне космоса.

«Место» трагической амехании непроходимо потому, что все пространство мира собрано сюда, стянуто к этому сказочному перекрестку, на котором каждый путь есть особый миропорядок. Здесь не путь определяет шаг, а шаг порождает путь. Трагедия стоит на этом перекрестке, там, где человек открывается как невместимый в мир, несовместимый и несоизмеримый с ним. Он осознает себя существом космически странным, почти чудовищем. На эту тему размышляет хор в первом стасиме «Антигоны» Софокла. Много «могучего» (буквально «чудовищного», «чудного»; стоящее здесь слово *δεινός* означает «страшный», «ужасный»; так, например, говорится о Харибде в «Одиссее» — 12, 260; см. также: П. 1.49, 10.254, 11.10, 20.56; Софокл, ОС. 141 и др. примеры в словаре Лиддл-Скотта (р. 374)) — много могучего на свете, человек же всех могучей. Могуч Океан, могуча неутомимая древняя богиня Земля, по-своему могучи и хитры рыбы, птицы, звери, но человек их превозмогает. Он бороздит моря и заставляет родить Землю, ловит птиц и зверей, заставляет служить себе лошадей и быков; он владеет речью, умеет защищаться от непогоды, знает лекарства. Но именно потому он может искусно проходить по всем путям в мире, что у него нет собственного пути, собственного места. Именно потому он может устраивать полис и учреждать законы, что он «аполис», т. е. не связан жестко с определенной формой общезжития¹⁹.

В точке «заканчивания действия» не только замыкаются пространства, но свертываются времена. На театральной орхестре странным образом

совмещаются космосы, т. е. то, что, по определению, не может быть совмещено ни в каком «месте» и ни в каком «времени».

В момент вершащего поворота, смыкания конца и начала, герой как бы сталкивается с самим собой и вступает в неразрешимую распрю с собственным прошлым. — в распрю, которая не позволяет прошедшему пройти и держит его в поле навеки прозревшего сознания.

«Здесь» и «теперь», в этом навеки непроходящем «теперь» все времена предстают в своем нетекучем, непреходящем виде, без будущего. Только сейчас жизнь вся целиком получит тот последний завершающий штрих, который наносит уже не совпадающее с ней сознание. Эпохальные «этосы» возрастов, деяния, формирующие образ мыслей, и помыслы, складывающие натуру действующего, судьбоносные решения, — все это как самостоятельные персонажи выходит из логической последовательности непрерывно текущего времени и собирается, встречается друг с другом в одновременном «теперь», подобно хору, окружающему героя.

История, давно прошедшая и подробно рассказанная Гесиодом (о Прометее), у Эсхила оказывается вовсе не прошедшей, продолжающейся, неизвестно чем могущей кончиться. Мир «прошлого», хтонический мир Эриний, Титанов, Прометея, выходит из своего времени и места в мифическом космосе, чтобы судиться с миром «настоящего», с «новыми» — на открытой площадке афинского ареопага или. . . театральной оркестры. Суд, решение — здесь и сейчас — определяют отнюдь не только судьбу подсудимого (скажем, Ореста), но и судьбу судеб²⁰.

И в этом фундаментальнейший урок трагической эсхатологии: мир, порядок, законы, боги и судьбы — весь божественный космос существует на основании решающего действия и слова смертного. Трагедия лишь открывает в мире его онтологическое основание — загадочную амеханию, ждущую решения, изначальную и вековечную тягжу. Лишь поскольку сущее стоит в этой тягже с собой, возможно в нем такое сущее, как человек — сознающий, мыслящий, волящий, свободный, ответственный, сосредоточивающий в себе или представляющий собой саму онтологическую неразрешенность, лежащую в основании сущего. В основе того, что со всей космической и даже божественной мощью бытия определяет человека и его сознание, трагически обострившееся зрение усматривает свободную волю самого человека, его само-определение.

ДРАМАТУРГИЯ

Теперь попробуем рассмотреть важнейшие из упомянутых моментов, следуя развертыванию действия в единственной полностью дошедшей до нас трилогии Эсхила — «Орестее». Составляющие ее трагедии — «Агамемнон», «Хозфоры», «Евмениды» — дают представление о тройственном строении эсхилового театра (если не считать сатирических драм, как правило заключающих трагическую трилогию)²¹.

«Тройное» строение трагедии — общий принцип эсхилоской поэтики независимо от того, разворачиваются ли собственно действия в промежутках между отдельными трагедиями или же, как в «Орестее», включены в драматическую форму самих трагедий. Трилогия представляет собой три завершающих действия, три последних акта долгой истории. Действие,

противодействие и сведение действующих сил на суд, призванный остановить вращение рокового колеса. Эсхилу существенна не относительная законченность одного оборота, не трагический эпизод, а именно завершение, исчерпание, решение или же предельное раскрытие трагического конфликта.

Первая часть трилогии — «Агамемнон» начинается возвращением Агамемнона после десятилетнего отсутствия па троянской войне в родной Аргос. Круг великого события начинает замыкаться. Клитемнестра, Орест и суд афинских старцев должны положить в него последние звенья. Все должно проясниться и очиститься. Этот конец предвосхищен в самом начале. Наблюдатель, монолог которого открывает трагедию, сидя на крыше дворца, должен увидеть в ночи свет сигнального костра, который возвестит возвращение Агамемнона.

Это первое звено, связующее цепь времен. Свет, видимый им, символичен и многозначен. Он возвещает падение Трои и возвращение ахейцев, он же — искра с троянского пожара, занесенная ветром судеб в Аргос, сверх того, как зловеще намекает Клитемнестра, это зарница молнии, посланной Зевсом с Иды (с. 311), — молнии, которая осветит всю трагедию и все выведет на свет, наконец, это отблеск того света, который в конце трагедии ознаменует свершившееся очищение дома Атридов, второе рождение Ореста («Он снова аргосец» — Еум., с. 760) и триумф Афины.

За год своей службы наблюдатель стал чем-то вроде астролога, знающего сроки (с. 4—7). Свет костра, который он видит как восход новой звезды, означает: срок настал, срок раскрытия и завершения (см. с. 14). Поход в Трою и триумфальная победа еще не конец, завершающий конец наступает сейчас, в момент возвращения к началу.

«Вот уже десять лет, — таковы первые слова парода, — вот уже десять лет как могучий противник Приама царь Менелай, а вместе с ним царь Агамемнон ушли из страны. . .» (с. 40—46). Так начинает хор втягивать прошлое в смысл предстоящего, напоминая отдаленную причину того, что произойдет сейчас.

В ожидании уже возвещенного зрителю возвращения Агамемнона из троянского похода в родной Аргос хор старцев вспоминает начало этого похода, вводит тему исходной вины-причины и тем самым делает предстоящее событие не только «трагическим» концом в истории Атрида, но именно «телейос», смысловым ее завершением.

Зевс-ксениос, защитник гостеприимцев, послал Атридов, как Эриний, отомстить Парису за похищение Елены, чем возложил на данайцев и ахейцев одинаковое бремя ожесточеннейшей войны. «Как бы дело ни обстояло теперь (νῦν), оно движется к предназначенному завершению» (с. 67—68).

В большой лирической партии парода хор вспоминает событие, в котором божественная и человеческая воля сплели тот самый узел, что ныне грозит трагической развязкой. Греческому войску, собравшемуся перед отплытием к Малоазийскому побережью в Авлиде, было дано знамение двойственное, как всегда. Два орла-царя растерзали беременную кроличиху с приплодом. Прорицатель Кальхант увидел в этом доброе предзнаменование победы, но вместе с тем и зловещий знак гнева Артемиды, защитницы «молодняка» и, как известно из «Илиады», сторонницы троянцев.

И в самом деле, ахейцам не дает отплыть встречный ветер, сокрушая корабли и изводя войско голодом и беспокойством. Кальхант возвещает страшную волю Артемиды: Ифигения, дочь Агамемнона и Клитемнестры, должна быть принесена в жертву.

Так завязывается конфликт, только теперь раскрывающийся во всей его неслыханной глубине и запутанности.

По поводу этой завязки трагедии, изложенной к тому же с темнотой, редкой даже для Эсхила, исследователи пребывают поистине в трагическом недоумении²². Непонятно, почему Артемиды противодействует походу, направленному волей Зевса, в чем причина ее гнева. Хор намекает, сверх того, что сопротивление Артемиды каким-то образом согласуется с волей того же Зевса. Далее, жертвоприношение Ифигении, которое требует Артемиды и которое необходимо, чтобы выполнить волю Зевса, жертвоприношение, которое Агамемнон совершает в горе, тягостных раздумьях и как бы смирении перед волей богов, этот поступок как раз и описывается хором как тяжкое, безбожное, нечестивое преступление Агамемнона, как та самая «хамартия»-ошибка, которую ныне предстоит искупить Агамемнону.

Зевс ставит Агамемнона в ситуацию чисто трагической амехани. Услышав из уст Кальханта волю Артемиды, Агамемнон погружается в размышление: «Тяжкая пагуба — не послушаться; тяжкая пагуба и зарубить свое дитя, украшение дома, запятив отцовские руки потоками дивической крови, пролитой на алтаре. Как же избегнуть бедствий?!» (с. 206—210). Именно это, а не хитросплетение судеб само по себе интересует трагического поэта и зрителей: как человек решает, толкует оракулы и знамения, приводит в действие божественную волю, что с ним при этом происходит и как он «впрягается в ярмо необходимости» (*ἀνάγκης ἐὼς λέπιδόνον* — с. 218).

Во взвинченном до предела напряжении Агамемнон (в рассказе хора) переходит от мучительного переживания амехани к решению. «Когда он надел ярмо необходимости и ветер его умысла (*φρενὸς πνέων*) изменил направление, став нечестивым, нечистым, безбожным, в этот момент (*τόδεν*) его ум изменился так, что он стал на все способным, ибо смертных делает дерзкими злосчастное ослепление, дающее постыдные советы, источник всех бед» (с. 218—223).

Решившись принести в жертву Ифигению, Агамемнон преступил амеханию собственной сознательной волей, он — поступил, сам ступил шаг по пути, который отныне втянет его в себя, станет необходимым. Очень примечательно, однако, что необходимость эта понята хором вовсе не как внешняя обреченность после принятого решения, а как внутреннее переустройство всего этоса Агамемнона в результате принятия решения.

Решением зарезать собственную дочь Агамемнон исполняет божественную волю, пусть к ней и примешивается доля своекорыстия²³. Но этим же решением Агамемнон изменяет свой этос, делает его способным на бесчинное разрушение Трои с ее алтарями и храмами. И тем самым обрекает себя на то, к чему его заранее предназначили боги.

Так изменяется контекст возвращения. В счастливом окончании победоносного похода проступают черты иного конца, исполнения иных сроков. Буквально на следующей стопе хор мимоходом резко снижает тот героиче-

ский пафос, с которым до сих пор говорилось о войне. «Он, — заключает хор свой рассказ об Агамемноне, — решился пожертвовать дочерью, чтобы содействовать войне, которая была предпринята из-за женщины» (с. 224—225).

В первом стасиме, после того как Клитемнестра сообщила старцам о победе Агамемнона, хор исподволь множит сомнения. С первых строк хор вводит зловещий образ роковой сети, которую Зевс и «милая ночь» набросили на Троию во исполнение приговора Зевса-ксениоса. Однако постепенно перспектива начинает смещаться. От Париса, преступившего закон гостеприимства, внимание хора смещается к Елене-«многомужнице», затем к домам Эллады, пославшим воинов на войну за чужую жену и получившим в обмен от Ареса урны с пеплом. «И глухо злость на Атридов зреет» (с. 450), подымается ропот в народе. Когда в заключительной строфе хор пророчит возмездие от Эриний тому, кто вкусил счастья не по заслугам, перед нами иной, тревожный оборот троянского триумфа, и этот намеренный хором перелом, первый, подготовительный перелом, отражается во втором эпизодии, когда вестник рассказывает об уничтожении алтарей и храмов Трои и о гибели греческих кораблей при возвращении. У вестника две партии: прямая и обратная. Как в первом восклицании наблюдателя радость смешана с тайной тревогой, так и в словах вестника ликующее возвещение победы сменяется «пеаном Эриниям», радость смешана с дурными вестями (с. 648).

Второй стасим сосредоточивает всю двусмысленность, все трагическое оборотничество события в роковой двузначности имени Елены, принесшей одинаковую беду дому Приама и дому Атридов. Стасим завершается впервые вводимой темой «черного демона» мести, живущего в доме, где «старая Хюбрис любит рождать в дурных людях рано или поздно в предназначенный час юную Хюбрис» (с. 763—771).

Сразу же следует эпизодий третий, въезд Агамемнона во всей его «хюбрис», нарочито усугубленной Клитемнестрой, которая расстелила от дворца к колеснице пурпурный ковер. Этот пурпурный ковер означает многое, но прежде всего остановку времени, воцарение на сцене божественного времени, времени Зевса-вершителя, которого призывает Клитемнестра, уводя Агамемнона на заклание²⁴. Третий стасим хора пронизан дурными предчувствиями. Он вновь вспоминает тему Авлиды и мотив Эриний. Клитемнестра возвращается и приглашает войти во дворец Кассандру. Метафоры ее речи приглашают Кассандру как бы принять участие в мистерияльном жертвоприношении (с. 1038, 1056—1057)²⁵.

Явление Кассандры — и драматический, и смысловой центр этой трагедии. Если до сих пор лирическая память хора поместила предстоящее событие в контекст, во-первых, жертвоприношения в Авлиде и, во-вторых, троянской войны в целом, Кассандра впервые расширяет его и вводит совершенно новую тему. Уже не десятилетие троянской войны объемлет событие, заканчивающееся сейчас, а мифическую даль рода Тапталидов (с. 1095—1097).

«Еще до того, как Клитемнестра, — пишет Б. Отис, — появляется на фоне двух тел, прошлое уже подытожено, будущее стало видимым, открылась настоящая проблема трагедии и вместе с тем путь ее репепия. Убийство получает решающее значение, потому что оно происходит в ре-

шающий момент времени, в момент, который остановлен Кассандрой, пока смысл его не становится ясным. Эпизод с Кассандрой — кульминация трагедии, эта сцена усиливает и усугубляет напряжение до почти невыносимой интенсивности»²⁶. И вместе с тем открывается, что главное событие трагедии не убийство Агамемнона, а изменение смыслового горизонта, открытие в строе событий другого конфликта, другого миропорядка.

«Смотрите и свидетельствуйте, — обращается Кассандра к хору, — как, точно идя по следу, я учуяла след древле свершенных злых дел». Эринии, поселившиеся в этом доме, — «они поют песнь об изначальном злодеянии — *πρώταρχον ἄτην*» (с. 1192), о древнем грехе, совершенном в доме (с. 1197). Она видит кровь детей Фiestа, сеть, набрасываемую на Атрида, собственную смерть, будущую месть Ореста — буйство Эриний, засевших в доме. Центр тяжести смещается. Уже не «патематика» (научение через страдания — *πάθει μάθος* — с. 177) Олимпийцев, а неизбывное родовое проклятие вершит судьбу Агамемнона. Это раздвоение осознается хором в четвертом стасиме и повергает его в предельную амеханию. Не троянская война и не Елена — причина гибели Агамемнона. Демон мести рода Танталидов «не велит, чтоб утихла в сердцах жажда крови» (с. 1478—1479). Клитемнестра клянется: «Справедливой мздой, взысканной за мое дитя Ате и Эриниям, которым я принесла в жертву этого человека» (с. 1432—1434). И вообще не она, Клитемнестра, убила Агамемнона, а, приняв образ женщины, древний злой гений-аластор (мститель) Атридов (с. 1500—1503). Перед хором обрисовываются две необходимости, две правды-дикое, два трагических конфликта. Троянский поход, связанный с волей Олимпийцев и решением Агамемнона, впрягшегося в эту необходимость. Но тот же поступок Агамемнона составляет звено другой необходимости, родового проклятия, в ярмо которого впрягается теперь Клитемнестра. Это переключение из одного мира в другой и составляет действие трагедии, героем которой оказывается вовсе не Агамемнон, а Клитемнестра. Перед этой двойной правдой, сознавая к тому же, что единый Зевс — причина и виновник всего, ибо все у смертных делается и вершится через Зевса²⁷, хор останавливается в замешательстве и недоумении. Мы стоим в центре трагической амехании (*ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς* — с. 1530). «Кто виноват, невозможно решить (*δύσπραχτα δ'ἔστι κρίναι*). Убит убийца, ловец изловлен... Кто же вырвет семя беды из дома!» (с. 1561—1565).

Здесь, в конце «Агамемнона», зритель впервые попадает в раскол миропорядков Эриний — Клитемнестры, с одной стороны, и Агамемнона — Олимпийцев — с другой. Клитемнестра, разумеется, не просто воплощение Аластора, она имеет свою корысть, подобно тому как и Агамемнон в Авлиде, исполняя явную волю Артемиды, вмешивал в нее тайно собственное желание, которое, впрочем, совпадало, как кажется, с волей Зевса... Так плотно сплетаются нити вины, справедливого возмездия, тайного замысла бога и родового проклятия. Но здесь и сейчас наступает срок всему раскрыться, разделиться, определиться и сойтись на решающий суд. Теперь все должно выйти на свет, прийти в себя, обрести собственный голос, собственное лицо перед лицом другого.

С первых слов хор трагедии направляет наше внимание к некой изначальной амехании, лежащей в смысловом средоточии последующих событий. Теперь мы возвращаемся к ней в предельном недоумении.

Трагическая амехания предельна, когда кажется, будто сам космос — как раз в момент явления своей окончательной правды — выходит из строя. Тогда все перестает свершаться само собой, разумеется само собой. . . В этом и состоит основное открытие, приводящее хор «Агамемнона» (и зрителей трагедии вместе с ним) в трагическое недоумение.

Заключительная амехания хора означает нечто гораздо большее, чем недоумение здравого ума перед загадочностью Зевса, Дике и человеческих судеб. Амехания связана здесь с глубинным столкновением времен и миров. В срок исполнения прошлого, о котором вспоминает хор в пародии и первых трех стасимах, врывается другой «кайрос», срок исполнения другого времени, о котором говорит Кассандра. И с той надвременной вершины, на которую Кассандра возводит сознание, видится не только прошлое, но и будущее. Убийство Агамемнона освещает одной вспышкой эти не только несовместимые, но и враждебные время- и миропорядки. Заключительный коммос осознает эту тотальную конфронтацию. Причем человек не исчезает на фоне этой теомехии. Напротив, смысл и космическое значение его действия небывало углубляются.

Вторая часть трилогии, «Хоэфоры» («Мироносицы», приносящие возлияния в честь умерших), как отмечают исследователи, построена контрапунктически по отношению к «Агамемнону»²⁸. Начинаясь с молитвы Олимпийцам, с видения света, крика радости, действие «Агамемнона» движется вниз во тьму, которая постепенно сгущается; растет одновременно двусмысленность, тревожная запутанность воспоминаний, мотивов, предзнаменований; плотная сеть лицемерия, хитрости, коварства окутывает героев и разом разрывается словами Клитемнестры, выходящей из дворца после убийства: «Я прежде много сказала такого, чего требовала минута, теперь же не устыжусь сказать противоположное» (с. 1372—1373). Заканчивается трагедия торжеством Эриний, но не как блюстителей зевсовы правды и персонажей в общем божественном космосе, а как олицетворения своей собственной правды, своего особого миропорядка. Хор и зритель оставлены перед лицом загадочной двойственности Дике.

«Хоэфоры» открываются молитвой вернувшегося в Аргос Ореста Гермесу подземному и траурной процессией троянских рабынь во главе с Электрой. «С тех пор как умер господин, — поет хор парода, — бессолнечный, ужасный смертным мрак окутал его дом» (с. 51—53). Лицемерие или хитрость царицы, напуганной страшным сном и желающей умилоствивить мертвого жертвой, сразу же разоблачаются, и вместо умилоствивления звучит мольба Электры к Гермесу, подземным божествам и самой Земле о мести и мстителе. С появлением Ореста действие движется вверх, к свету. Если Агамемнон был убит с помощью ухищрений и махинаций, теперь в ту же самую сеть хитростей должны попасться Клитемнестра и Эгисф (с. 556—587). Хор называет это «нековарным коварством» (*ἀδόλοι δόλοισι*— с. 955).

Итак, появление Ореста и его узнавание, казалось бы, и есть перипетия: настроение хора и само течение событий меняются на противоположные. Перелом этот как бы скрепляет две части трагедии. Теперь последнее — праведное — убийство, и после длинных и мучительных блужданий во мраке душа, следуя путем, предуказанным схемой ритуала, должна выйти из царства мертвых на свет, возрожденная и очищенная. Но место

или порог, который проходит ритуал, оказывается непроходимым для трагедии.

«Агамемнон» завершился разверзшейся теокосмической пропастью, неразрешимой загадкой, погрузившей хор в амеханию. Дальнейшее только углубляет и предельно заостряет эту неустранимую и неразрешимую загадочность, лежащую в истоках бытия. Трагедия есть не что иное, как стояние над пропастью, которук проходит ритуальное шествие. Ее уроки извлекаются оттуда. Все, что в космосе движется друг за другом, все существа, образующие роковой круг возмещения-возмездия и по предопределению не встречающиеся друг с другом, как день с ночью, вся эта цепь, связывающая сущее в мир (миф), распадается: все предстают друг другу, сойдясь в одном месте на суд. Все договоры между Зевсом и Андом лишаются силы, и тяжба за душу-Персефону остается нерешенной.

«Агамемнон» в самом деле контрапунктически связан с «Хоэфорами», но связывает их не ритуальная схема (вниз-вверх), а одно и то же *трагическое открытие*. Если в первой части за преступной неправдой Клитемнестры открывается вдруг страшная правда дома Атридов и глубже, странное противостояние и даже раздвоенность божественных велений, то «Хоэфоры» подводят нас к той же бездне путем, с которого уже нельзя свернуть.

Тема мести, оправданной, так сказать, безупречной мести, не замутненной ни тенью сомнения, определяет всю «лирику» этой трагедии. Открытие подготавливается иной, подспудной, еле слышной поначалу темой, ее единственный голос — это голос Ореста. В «Агамемноне» тревожные подозрения сразу омрачают радость вести о возвращении, и трагическое открытие разражается как кульминация последовательно нагнетавшегося напряжения. В «Хоэфорах» только непропорциональная замедленность действия дает сперва знать о том перевороте, который совершится в конце, разрушая все ритуальные предвосхищения хора и резко двигая Ореста в центр трагического раскола. Орест не стоит у пропасти, она раскрывается в нем. Он поле битвы божественных сил.

Орест (как и Эдип Софокла) — особый, чисто трагический герой, чисто трагический именно потому, что в нем и им весь *драматизм героического действия превращается в трагизм обнаженного сознания*. Мощный характер Клитемнестры, тень которого простирается на всю трилогию, безусловно делает ее центральным *драматическим* героем трагедии, но смысловая композиция «Орестеи» с той же непреложностью сосредоточивает в Оресте собственно *трагический* пафос, пафос сознания. Мы видели уже в эпизоде с Пеласгом из «Молящих», сколь далека трагическая амехания от простой растерянности, беспомощности и нерешительности, сколь насыщена она энергией возможного действия. Только предельное напряжение сил, равномерно сталкивающихся в груди героя, может высечь ту молнию сознания, при вспышке которой внезапно и на мгновение открывается, сколь глубоко коренятся эти силы и каков их осмысленный облик. Орест, едва ли не теряющийся в тени своей матери, гонимый, послушный, безмолвный подсудимый на суде богов, — именно Орест объемлет собой трагедию, в нем и с ним она разыгрывается.

Но примотримся внимательней к тому, как Эсхил вводит нас в эпицентр трагедии.

Для Электры и хора азиатских рабынь Орест — на протяжении всего действия — долгожданный и справедливый мститель, призванный возродить к жизни славу отца, разрушенный дом и униженный город. После сцены узнавания хор уверенно запекает «трижды древнее слово Дике»: «Убийство должно быть оплачено убийством, содеявшему надлежит претерпеть» (с. 312—315). Но что же сам Орест? . .

Как камешек потоком, он постоянно увлекается мелодией хора и в дуэте с Электрой прочно входит в его строй. Его молитвы, плач и возмущение вылетены в общую песнь. И однако голос его едва заметными тонами отличен от других. Он сам, и довольно подробно, объясняет, что им движет. В первую очередь приказ Локсия. В 30 стихах описывает он ужасы, которые грозят, по словам Аполлона, тому, кто не отомстит за бесчестно убитого отца. «И что же, — странно вопрошает он в заключение, — я не должен доверять таким прорицаниям?» «Впрочем, — заключает он, — даже если бы я им и не доверял, дело должно быть сделано. Ведь многие побуждения слились здесь в одно: повеление бога, большое несчастье отца и грызущая нужда» (с. 297—300). Побуждения, как видим, вполне основательные и даже с тенью своекорыстия.

Но с самого начала сознавая всю роковую необходимость убийства, Орест сознает и его не менее роковую губительность. «Увы! О владыки мертвых, многомогущие Проклятья погубленных, взгляните на остатки дома Атридов в их безвыходном (*ἀμνηστίας*) бедствии. . .» (с. 405—409). При всей страсти, с какой Электра и хор устремлены к действию, при непрерывно нагнетаемом напряжении Орест ощущает в себе трагическую амеханию. Эта амехания напоминает и «размышление Пеласага», и мрачный пафос Этеокла, и растерянность Агамемнона в Авлиде, по силе отчаяния и какой-то интимной проникновенностью гораздо превосходит их.

Между тем поступь вступительного коммоса все глубже и глубже втягивает Ореста в ритм мести, задаваемый хором. Начиная молитвой отцу под землей и сокрушением о его позорной смерти, песнь — под постоянный припев о «древнем законе — кровь за кровь» — вопиет к хтоническим силам и праву мертвых. Этот основной мотив сплетен с оплакиванием участи Электры при дворе и с проклятиями матери-мужеубийце. Орест, которому впервые, по существу, открылась вся мера бесчестности отца, восклицает (точнее, вопрошает — вопросительная форма его реплики исчезла в переводах и А. И. Пиотровского, и С. Апта): «Неужели она не заплатит за бесчестие отца — по воле богов и по воле моих рук (т. е. по моей с богами единодушной воле. — А. А.)?» Но заканчивает это восклицание Орест странной для справедливого мстителя фразой: «Убив ее, и сам потом погибну!» (с. 435—438). А чуть ниже (с. 461), когда Электра и хор добавляют к жуткой картине смерти Агамемнона еще несколько штрихов и ободряют Ореста, вызывая к его гневу, следует эта удивительная, уже упоминавшаяся мной реплика: «Арес столкнется с Аресом, Дике — с Дике».

Этим, однако, коммос не кончается. Вновь и вновь призывая богов преисподней, царицу мертвых Персефону, самого Агамемнона, хор обращается наконец к Оресту: «. . . поскольку ты решился действовать (*καθάρθωσαι φρένι* — выпрямил, направил, устремил свой умысел к действию. — А. А.), — пришла пора действовать» (с. 512—513). «Ἔσθαι! — отвечает Орест. — Так

будет! Но... скажите мне, зачем послала вас мать на могилу?» В мыслях Ореста еще не исчерпаны вопросы. Его «кайрос» все еще не наступил.

Хор рассказывает Оресту о сновидении Клитемнестры: она кормила грудью рожденную ею же змею, и сгусток крови вышел вместе с молоком. Орест мгновенно разгадывает сон: это я, обернувшись змеей, убью ее (с. 549—550).

Тут мифическая метафорика впервые приоткрывает смысл раскола, исподволь мучающего Ореста, заставляющего его странно сомневаться, задавать ненужные вопросы, с непонятной обреченностью думать о собственной, едва ли не самовольной погибели. Решишься, устремив умысел и волю к действию, он должен *изменить свой этос*, превратиться в мстителя. Но в отличие от Агамемнона в Авлиде Орест при этом входит в скрещенье двух противоборствовавших до сей поры сил, правд, миропорядков. Его волю к матереубийству образуют две разнородные воли: Олимпийцев, мстящих за бесчестную смерть мужа-героя, и как будто смешавшихся теперь с ними хтонических божеств, Эриний, мстящих за пролитие родственной крови. И эта внутренняя разнородность точно подчеркнута метафорой обращения Ореста в змею. Орест готов превратиться в змею, породу хтоническую, мифически родственную матери, Клитемнестре. Между тем он уже воплощает собой иную породу и послан соприродными ей Олимпийцами.

В первом эпизоде едва узнанный Орест в объятиях плачущей Электры молится:

О Зевс, о Зевс-владыка погляди на нас!
Здесь пред тобой осиротевший выводок
Орла-отца, задушенного кольцами
Змеи коварной. . .

(С. 246—248. Пер. С. Анта)

И вот перед нами два сцепленных внутренним несогласием ряда, сошедшие в Оресте:

Зевс — орел — Агамемнон — орел — Орест

Эриния — змея — Клитемнестра — змея — Орест (?).

Орест, как мы помним, пришел в Аргос по повелению Аполлона, горюя об отце и страдая от собственной страннической нужды. Но плач и гнев женщин (вступительный коммос занимает около 300 стихов, т. е. почти треть трагедии) вовлекают его в иную стихию, стихию кровной мести, в которой уже сам Агамемнон не столько герой, сколько мертвец, кровь, взывающая к отмщению. Магия коммоса обращает Ореста-орленка в Ореста-змеешыша. В нем теперь впервые должны столкнуться лицом к лицу древнее и новое, ночь и день, мертвые и бессмертные, столкнуться здесь и сейчас, при свете дня, перед глазами зрителей, по поводу этого единственного поступка, как будто еще ничего не решено в мире. . .

Орест, заметили мы, — особый герой. Трагедия потому-то и сосредоточена в нем — а судьба Агамемнона и Клитемнестры только ступени, только патетические предпосылки, — что он *невинен*, внутренне невинен, иными словами, предельно *ответственен* и *сознателен*. Никакая скрытая (бессознательная) страсть не подталкивает его, как толкала она руку

Агамемнона на жертвоприношении в Авлиде и руку Клитемнестры в роли Аластора дома Танталидов. Орест бескорыстен, в нем нет того надменного пренебрежения бытием другого («хюбрис»), которое скрывает от человека, как он замешивает в свою праведную решимость тайную корысть. Именно поэтому только в нем, в связи с его действием трагический конфликт разверзается во всей его глубине и неустрашимости. Здесь и теперь открывается, сколь неразрешимо равномоцны сталкивающиеся Дике-Правды и Аресы-Страхи: правда отца и правда матери, страх перед Аполлоном и перед Эриниями.

Орест бескорыстен в своем действии, и это должно быть ясным. Перелом действия, в котором движущие им силы сталкиваются друг с другом и тем самым приходят в сознание, подготавливается поэтому Эсхилом так, чтобы контраст был особо разительным.

Прежде всего из нашей памяти изглаживается вся сложная многослойность и двусмысленность, открывшаяся в «Агамемноне». Хор рабынь не ведает о тяжком опыте, приобретенном хором аргосских старцев. В его траурных, а затем ликующих партиях нет и следа той подозрительности, сомнений и внезапных прозрений, которыми насыщена лирика «Агамемнона».

Первый эпизодий заканчивается стасимом, в котором обличается преступность женской природы вообще, а события в доме Агамемнона осмыслены с ясной однозначностью. Своекорыстная страсть Клитемнестры, ее связь с Эгисфом оказываются единственным мотивом ее преступления. Орест не совершает преступления, убивая мать, а лишь вершит справедливую казнь, смывая кровью позорную кровь, лежащую пятном на его доме. Во втором эпизодии, напуществу Ореста на убийство, хор поет: «Но ты действуй смело, когда придет час действовать. Когда она воскликнет: „Сын!“ — громко крикни: „Отец!“ — и соверши непорочное преступление (*ἀνεπίρρομφον ἄτην*)» (с. 827—830). «Отец» здесь означает не только грозное напоминание об убитом. В лице Ореста перед Клитемнестрой сам восставший из гроба Агамемнон. Круг замыкается, орел разрывает удушившую его змею, точнее. . . змея убивает породившую ее. . . змею (?). И вот действие, которое без помех, в разреженном пространстве чистой правоты, уже сметя с пути Эгисфа, стремительно неслось к цели, вдруг. . . Это «вдруг» — одна из вершин драматургического мастерства Эсхила. Вот они встретились, Орест и Клитемнестра. Меч, поразивший ничтожного сожителя, уже занесен над главной виновницей, и тут сквозь облик преступницы прорывается мать. «Постой, сын! — восклицает Клитемнестра, разрывая рубаху на груди. — Постыдись, дитя, этой груди, на которой так часто, дремля, ты сосал беззубым ртом молоко, хорошо питавшее тебя» (с. 896—898). И Орест останавливается, змееныш не может укусить змею, он не целиком совпадает с собой в своей решимости и все еще держит себя в поле сознания. Скрытая, но уже в первых словах упомянутая им амехания мгновенной вспышкой охватывает его при виде материнской груди, и нужна уже другая сила, нужен он-другой, чтобы совершить то же дело, но в ином миропорядке, более, как увидим сложном, чем миропорядок кровной мести.

Орест-другой присутствует рядом. Это друг. Странная фигура Пилада, который молчит и ничего не делает на протяжении всей трагедии, за исклю-

чением этого решающего момента, когда Орест буквально должен не только отщепиться от самого себя, но и стать другим. При виде открытой материнской груди Орест отпштывается и обращается к Пиладу: «Пилад, что делать? Постыдиться ли убивать мать, пощадить ли ее?» (с. 899). На что следует единственная реплика Пилада: «Как же быть в таком случае с прорицаниями Локсия, объявленными пифией? И с верностью клятве? Лучше уж иметь врагами всех людей, нежели богов» (с. 900—902).

Пиладу приходится напомнить о приказе Аполлона; он и сам как бы аполлонов ангел при Оресте или аполлоновской оборот его натуры²⁹, о котором вроде совсем забыли, а хор так и вовсе не знал. Это в последнюю секунду меняет все дело. Орест действует не обуянный Эриниями, а как посланец Аполлона, сознательно исполняющий его волю. Он отказывается вершить дело домашнего демона и вращать круг родового проклятия. Он принимает сторону Олимпийцев. И тут же завязывается спор, который не только не решится убийством Клитемнестры, но развернется в третьей части трилогии судом богов.

Решение Ореста не просто произвольное скатывание в одну сторону под действием внешнего толчка (его принадлежность к мужской линии — слабый мотив; в матереубийственной ярости Электра даст ему сто очков вперед). Решение это соответствует стремлению Ореста к *ответственному сознанию*. Истина же, которую он открывает на собственном опыте, а трагический театр разворачивает перед гражданским собором, состоит в том, что *никакая клятвенная сила, никакая древность, мудрость и авторитетность закона не может быть гарантией его справедливости, что единственным ее условием может быть только открытая ответственность, способность «мудрости» отвечать за себя, дать о себе отчет, способность «мифа» открыться «логосом», облечься словом*. Решение это принимается Орестом потому, что только так он может вырваться из слепых обуяний — яростью ли гнева, паникой ли страха — в светлое поле сознания. «Он поступает так, как должно, — замечает Б. Отис, — но, поступая так, он не утверждает, что поступает хорошо, он не впрягается в ярмо необходимости. Он действует с открытыми глазами и бодрствующим сознанием»³⁰.

Здесь важно именно неотождествление героя с движущей им силой. Воля Аполлона указана словом, а не овладевает Орестом изнутри. Она отстранена, присутствует рядом с Орестом, в виде другой, «цельной» натуры Пилада.

Странность ситуации и всего облика Ореста сказывается в том, что в момент своего рокового самоопределения, завершающего свершения своей судьбы, он остается еще чем-то незаметным, теряющимся, почти исчезающим на фоне судящих и определяющих его сил. Он потому не отождествляется нацело ни с одной из них (и остается еще чем-то), что становится местом их встречи, столкновения, взаимоопределяющего суда. Он — человеческий индивид — не может быть «третьим царством», но благодаря нему образуется это «третье» как царство *встречи* двух царств, миров, бытий. Мифокосмический горизонт раскрывается в новом — онтологическом — измерении. Соответственно бытие человека начинает *определяться* «беседой души с самой собой» о том, что *значит быть*.

Орест действует в согласии с волей Аполлона, но не повинуюсь его приказу от страха и не сливаясь в воле мести со своим отцом. То, к чему (к кому) он взывает и на что полагается, хотя мифически и близко Фебу, но здесь является само по себе — свет и око Солнца. Орест бескорыстен. Он хочет, чтобы все вышло на свет, обпаружилось и так оправдалось³¹.

Когда отворяются двери дворца и зрители видят тела Клитемнестры и Эгисфа, Орест выносит на всеобщее обозрение сеть (сеть коварств и преступлений), с помощью которой совершались убийства. Разверните ее. говорит он слугам, «чтобы видел ее отец, не мой отец, но тот, кто за всем здесь наблюдает (ὁ πάντ' ἐποπτεύων τὰδε), Гелиос, пусть он узнает все нечистые дела моей матери, чтобы некогда на суде выступить моим свидетелем в том, что я законно добивался ее, моей собственной матери, смерти» (с. 984—989).

Орест уверен в законности своего деяния (с. 1027), но это уверенность открытого сознания, она крайне далека от самоуверенности его отца, жертвующего Ифигенией «в интересах дела», и от дерзкой радости матери, покончившей с Агамемноном. Он знает, что будет суд, выяснение дела, которое еще не решено, и, чем оно кончится для него, неизвестно (с. 1021). Он не ссылается на приказ Аполлона и даже взывает не к Зевсу, который ведь тоже замешан в деле, а к другому отцу, беспристрастному оку-свету. Среди всех героев Орест — впервые — только Орест: ни тайная страсть, ни явный бог не движут им, они — лишь «мотивы», стоящие у порога его сознания. Он — в сознании, т. е. в себе, только в себе. Это значит — он готов отвечать за поступок, который признает своим. Он готов к недоброму для себя повороту дела, к осуждению и гибели. Это значит, далее, что он сознает трагическую неоднозначность своего поступка и оплакивает «дела, и наказание, и весь злосчастный род, и свою незавидную, запятнанную (ἔχων μιάσματα) победу» (с. 1016—1017). Убийство не изменило его природы, он продолжает слышать то, чего, как мы заметили, не слышит и не помнит хор: кровную правду матери, висящую его.

Быть в сознании, собственно, и значит быть, не сливаясь со своим бытием, не совпадать с собственным «я». Быть собой в полном, конечном счете, который предъясняется не столько моим поступкам, сколько моему бытию, возможно только в результате особого деяния, которым я завсрпиаю себя в «я» и не совпадают с ним.

Греческая трагедия, вырастая из толщи и плоти мифа, открывает сознание со всей энергией глубинного онтологического парадокса. Она вдвойне поразительна для нас. Во-первых, нас озадачивает сам по себе парадокс сознания уже в той индивидуально-психологической форме, с которой мы исторически ближе знакомы. Но греческая трагедия предельно озадачивает нас и тем, что этот парадокс, лежащий в основании индивидуальности, открывается ею как онтологический. Странность феномена сознания состоит в том, что в нем явствуется не нечто, принадлежащее миру, не нечто, сущее в себе и собою, а именно *неожиданность сущего как сущего самому себе, различение сущего от себя в самой сути своего бытия*.

Удивительно, в самом деле, что прийти в сознание, в себя можно лишь усилием выхода из «я», хорошо мной (?) освоенного, обжитого, кровно сросшегося со мной, — мало того — усилием выхода из мира, обжитого

зи освоенного этим «я» в качестве своего, но существующего во всей его самобытности, от века данности и богом устроенности. Выйти из этого теплого «внутри» в чистое «вне», в «наружу», на подмошки.

Странно и трагично это обнаженное, со всех сторон открытое предстояние на вечном суде, в вечном бодрствовании, — мгновении, остановленном молнией узнавания человеком своей онтологической странности: живя в мире, он не вмещается в него. Человек не имеет в мире «своего места», не защищен его заведенным порядком, его бытие не может быть гарантировано законом, которому оставалось бы только выучиться и подчиняться. Космическая и божественная педагогика формирует человека, но наставничество прекращается — и человек достигает настоящей зрелости, приходит в сознание. В этом месте, которое уже не будет пройдено, в эту минуту, которая уже не пройдет, все отступает от него: воли богов и космические махины судеб как бы ждут у порога его сознания, ждут его собственного решения, которое никакой бог не подскажет ему на ухо и которое приведет в действие все эти безмерно превосходящие его силы.

Эсхил мастерски высвечивает это открытое, неустранимо-неуловимое мучительное сознание, противопоставляя бытие-в-сознании Ореста *сознанию хоровому*, замкнутому в определенном образе бытия, слитому с традиционно-ритуальным видением и пониманием³². Именно в силу этой мудрой благоустроенности понимания хоровое сознание, как в «Агамемноне», так и теперь в «Мироносицах», оказывается не готовым к тому, что разверзлось перед ним, и охватывается амеханием. Плоскость однозначной правды раскалывается трагическим недоумением.

В ожидании решающего деяния Ореста, которое, по ритуально выверенной мысли хора, должно замкнуть роковую цепь убийств, он запекает что-то вроде пасхального лирического гимна, в схеме и метафорике которого явно просвечивает элевсинский образец³³. Для хора тяжкий путь испытаний закончен, дом Атридов очищен и может восстать из руин. «Пой аллилуйю, возвышай в доме песнь освобождения от зла и раздора!» (с. 942—945). «Свет наконец виден, и я освободилась от жестокой узды, которая сковывала домочадцев. Воздвигнись, Дом! Слишком уж долго ты в прахе лежал! Но вот вскоре всесвершающее время войдет в двери дома и вся грязь будет изгнана от его очага с помощью очищающих ритуалов (*χαδαρροίην*), которые изгоняют все преступления. . .» (с. 961—978).

Когда хор увещевает испуганного дыханием приближающегося безумия Ореста и убеждает его в том, что он поступил достойно и освободил жителей Аргоса, сам Орест уже слышит, как в сердце его пляшет ужас под напев Эриний, и видит этих «собак мстящей матери», остающихся невидимыми для хора. Орест убегает, гонимый Эриниями, а хор напоминает три громовых удара, обрушившихся на дом: Фiest, Агамемнон и теперь третий — «спасительный или роковой? . .» (с. 1071—1074).

В третьей части трилогии, «Евменидах», происходят события, но не действия. Мы оставили драматический мир подвигов и преступлений и входим в мир разбирательства, осмысления, в мир «логоса» и тем бесповоротнее втягиваемся мы в недоумение, углубляемся в вопрос, *движемся вглубь*.

Так трагедия, заканчивая действие, вместе с тем переводит его в новое — смысловое — измерение. Пространство этого измерения «проецируется» в плоскость действия *стоянием* космической амехании. Мир

в состоянии трагически напряженной амехании не движется, не действует, не «функционирует», а сходится, собирается в со-знании.

Мир, в котором происходит «действие» последней части трилогии, — мир-вне-мира. Здесь на первый взгляд не соблюдается единство места (парод и первый эпизод разыгрывается в Дельфах, все остальное действие, спустя много времени, — в Афинах), но это только потому, что события происходят вообще *вне места и времени*. Орchestra трагического театра всегда представляет собой особую точку мира, но заключительная часть трилогии (можно думать не только «Орестей») вводит нас в интерьер этой точки. Мы входим в божественный мир, где, казалось бы, должен поучительно разрешиться тот кризис, в который ввергло самовольного человека его надменное самомнение. Вместо этого перед нами впервые раскрываются основания и собственное содержание трагедии. Трагический кризис героя разворачивается божественным судом. Суд, суждение, осознание, осмысление, переосмысление, самооправдание, самообоснование, ответственность и отчетливость (способность λόγος δίδοναι — дать отчет, ответить за себя) — словом, «логос» как внутреннее определение божества в его бытии (или бытия в его божественной самобытности), а вовсе не только человека в его частных проблемах, рассуждениях и общениях — вот что осознает трагическое недоумение и вот почему именно такое *удивление* может быть *началом* (ἀρχή) философской мысли. Мысль философствующая, т. е. углубляющаяся в себя, в свое начальное изумление, отвечает фундаментальной, бытийственной нужде человека потому, что соответствует бодрствованию ума, коренящегося в бытийном начале вещей. Именно это соответствие усилий, беспокойств, бдений, бодрствований образует форму *изначальной истины* — источника чего бы то ни было истинного вообще.

Итак, двигаясь вслед за Орестом на его долгом очистительном пути из Дельф в Афины, мы перемещаемся в смысловой топографии от прорицалища, за обладание которым Аполлон до сих пор вынужден скандалить с Эриниями, от места жуткого колдовства и загадочных вещаний, на афинский Ареопаг, открытую площадь судебного разбирательства, где действуют не клятвы, страхи и авторитеты, а ясные слова, различающие бытие и кажимость. Здесь сходятся все пути и времена. Извечно сущее прошлое сходится на суд с настоящим («новыми»), столь же навечно ставшим. Суд этот меняет их природу и переопределяет их суть, чему соответствует переименование Эриний в Евменид. И важно здесь не столько копечное примиряющее решение, сколько то, что, утверждаясь ныне на века, сам суд (а не решение его) входит в определение бытийной формы бессмертных — но друг другу вечно подсудных — существ.

На фоне этой тяжбы богов почти теряется тот подсудимый, по поводу которого она затеялась. Сквозь эту индивидуальную точку, трепещущую в трагическом недоумении, мы входим на суд мировых эпох и космических сфер, втягиваемся в теологическую полемику о божественных правах, уделах, порядках, начинаем выяснять, что значит быть, а не казаться справедливым, что такое справедливость сама по себе, — мы начинаем мыслить, т. е. пытаемся дать возможность сущему облечься словом, его собственным словом, логосом. Энергия индивидуального сознания возводит нас в сверхиндивидуальную, но не безличную мысль.

Важнейшее событие «Евменид» — явление Эриний в лице хора-героя,

выход на свет этих живущих под землей, в вечном бессолнечном мраке (с. 396), по природе невидимых и слепых сил. В прологе трагедии их, слящих в дельфийском святилище, пробуждает призрак (сновидение) Клитемнестры. Ужас Пифии при виде этих чудовищ, освобождение загнанного Ореста, которого Аполлон отправляет под водительством Гермеса в его очистительный путь, — все это только предваряет начинающую трагедию событие: пробуждение Эриний.

Они пробуждаются, приходят в себя. Они выходят на свет, обретают облик. А обличенный ужас отличён от нас, это значит, мы уже как-то освободились от липающей сознания одержимости им.

Напряжение, создаваемое их подспудной распрей с Аполлоном, лишает преследование Эриний неизбежности, а прямое вмешательство бога в их бег ставит под вопрос его издревле предустановленную необходимость. Натолкнувшись на сопротивление Аполлона, Эринии вынуждены с возмущением напомнить о своих правах, это значит — остановиться, повернуть вспять, вернуться к своим истокам, к своему началу и предопределению. Если Аполлон именуется пророком Зевса (с. 19), верным истолкователем слов отца Олимпийцев (с. 616—618), то Эринии апеллируют к древнейшим Мойрам-Уделам-Предопределениям, которые установили закон кровной мести, и закон этот был утвержден к исполнению богами (с. 391—393). Когда Аполлон, усмиря их, уводит Ореста у них из-под носа, они видят в этом преступление, попрание законов. «Так-то действуют новые боги, властвующие над миром, попирая правду» (с. 162—163). Он запятнал свое собственное святилище. «Преступая божественные установления, он чтит смертных и уничтожает древние предопределения (*παλαίγνεϊς... μοίραι*)» (с. 170—172).

Уклад или установление Зевса находится в противоречии с древнейшим распределением уделов (*παλαίαις διαμοίραις* — с. 730), также получившим божественную санкцию. И вот второе важнейшее событие «Евменид» — встреча не встречающихся в божественном космосе, бегущих, чурающихся друг друга сил. Орест, предмет распри, сводит их друг с другом и втягивает в тяжбу, спор, суд. И если Аполлон сначала отвечает на обличения Эриний решительным "Еёо! («Вон!»), то Эринии уже не заывают в ответ, а обращаются к Аполлону судящим словом: «Царь Аполлон! Теперь ты в свою очередь послушай! Ты, — говорят они ему, — не совинovníк (*μεταίτιος*) в этом преступлении, а полный и единственный виновник (*παναίτιος*)» (с. 198—200). И разгневанный Аполлон озадачивается: «Как это?» — растерянно спрашивает он, просит их задержаться и разъяснить свои слова. Пока это еще не тяжба, а распря, почти скандал, но спор уже начался, и спор далеко не шуточный.

Изначальное космическое рас-суждение, т. е. распределение уделов-судеб, подлежит пересмотру. Дело не в том, что по каким-то причинам, в силу какого-то, скажем, прогресса оно должно смениться новым. Новый уклад — не просто нечто иное, устанавливаемое на место старого авторитетом силы, победой Олимпийцев, загнавших, как известно, все архаические силы в Тартар. Эту односторонность нового в «Евменидах» воплощает Аполлон. Но более глубокое новшество воплощено Афиной.

Перебранка Эриний и Аполлона о пределах и старшинстве своих полномочий держится в рамках гомеровской эстетики. «Дети ночи» выходят

на олимпийский свет. Они проявляют характер, предъявляют требования, испытывают обиды. . . Но встреча с Афиной вовлекает их в предельное самораскрытие — в «логос», не только обнаруживающий, но и преобразующий всю их природу: собачье чутье преследователей обращается остротой внемлющего слуха, а неумолимая воля возмездия — силой обличающего вопрошания. Перед лицом ясного сознания хтоническая древность тоже оборачивается сознательным лицом. Она не изгоняется, не подавляется, т. е. не удерживается насильно в своей собственной темной природе, — она, напротив, вызывается на свет, слепая сила распознается и признается как сознательный соперник, соответчик или ответственный соучастник в событии бытия.

Возвращаясь к «началам», трагедия не арханзирует, не пробуждает хтонического обуяния, не бросается с классических, аполлоновских высот в дионисийскую стихию. Она дает древнему, загнанному в подполье голосу слово, превращает его в истца или ответчика на суде сознания. Но и «новые» на этом суде утрачивают собственное варварство: глухой и слепой деспотизм «правосудия», «закона» и «истины», неподсудных, безапелляционных, неоспоримых. В облике Аполлона обнаруживается надменная пренебрежительность («хюбрис») самих Олимпийцев, так сказать, божественное самомнение, закон которого мнится благом самим по себе и ясность которого ослепляет. Между тем фундаментальное открытие трагедии в том, что благо (истинность, законность, справедливость) нельзя однажды и навсегда получить как некую вещь, которую оставалось бы только охранять от посягательств. В этом смысле человеческое устройство в корне неблагополучно, и тем более неблагополучно, чем более утверждается в нем нечто в качестве полученного, обретенного раз и навсегда блага. Ни беспечное благополучие «безначалия», ни силой обеспеченное благополучие «деспотии» (τὸ μετ' ἀναρχῶν μετὰ δεσποτοῦμενον — с. 696) не соответствуют, по согласному мнению Эриний и Афины, началам человеческого бытия. Для человека быть в своем начале значит пребывать в сознании: в трудном бдении и бодрствовании извечного начинания, изначального суждения, суда, пересматривающего все с самого начала.

Но вернемся к действию трагедии, которое, впрочем, уже целиком превратилось в действие мысли: разбирательство, рассуждение, осознание. . .

На передний план выходит Афина, и именно она, а не Аполлон, представляющий лишь одну сторону на божественно-космическом суде, продолжает начавшийся спор.

Встречая Эриний у своего святилища в Афинах, покровительница города не смущается тем, что в них отталкивает Аполлона, — их чудовищным безобразием, причастностью царству мертвых — словом, иноприродностью олимпийцам. Как будто и впрямь впервые увидев их, не похожих ни на кого из богов или смертных, она спрашивает: «Кто вы такие?» Единственное, что ей нужно, — ясное (открытое, прямое) слово (ἐμφανῆ λόγον) (с. 408—420). Но объявившись словом, определив свой род, право и назначение, Эринии — древнейшие «дети ночи», «Проклятья», до самой смерти преследующие обреченного им преступника — оказываются лишь стороной, предстоящей слушанию суда вместе со смертным, с Орестом как другой равно-правной стороной. «Присутствуют две стороны, — замечает

Афина. — Мы слышали только половину» (с. 428). Причем (в отличие от древнейшего обрядового суда) речь идет не просто об обмене клятвами их магической силой Эринии, кощечно же, могущественней Ореста, они знают, что он не потребует от них и сам не сможет дать клятвы. Но клятвы, утверждает Афина, не обеспечивают правосудия, и, если желать на деле быть правосудными, а не слыть таковыми (с. 430), необходимы вразумительные показания, а не страшные клятвы. Эринии почтительно признают Афину достойной решать это дело, и начинается суд, точнее, пока еще следствие, которое ведет Афина.

Но, едва получив полномочия третьей стороны, выслушав ответ «второй стороны», Ореста, сама Афина попадает в тупик амехании. «Слишком трудное это дело, — замечает мудрейшая из богинь, — чтобы какой-нибудь смертный отважился его рассудить, да и мне не положено судить об убийстве в приступе гнева. . .» (с. 470—472). Подобно Пеласгу в «Молящих», Афина здесь не может ни оттолкнуть очистившегося и прибегающего к ее защите Ореста, ни прогнать Эриний, грозящих в отместку поразить страну тысячью бед. «Вот так обстоят дела, — говорит она как бы самой себе. — Оставляю ли я их или прогоню, и в том и в другом случае мне не избежать беды, ставящей меня в тупик (*δυσρήχων*). Но, если уж дело дошло до этого, я, связав их клятвой, отныне и на все времена учреждаю суд судить дела об убийстве. . .» (с. 480—484).

Итак, действительное решение, которым Афина вроде бы разрешает неразрешимую даже для нее самой амеханию, — это учреждение суда, который будет решать. . . Амехания, иными словами, не столько преодолевается, сколько обретает осмысленную форму суда, учрежденного навеки, иначе говоря, суда, раскрываемого как *вековое основание человеческого и космического бытия*. Отныне ничто не может быть раз и навсегда таким-то. Все подсудно, подотчетно, ответственно. Все в самой сути своего бытия определяется не перво-суждением предопределивших сущее судеб, а рас-суждением вечно бодрствующего суда сознания и ума³⁴.

В пересмотре космического перводеления важно не столько содержание пересмотра, сколько сама его возможность. Отныне эта возможность входит в суть вещей. В «воздухе» этой возможности повисают могущества, власти, силы. Они обращаются вспять, к своему началу, истоку, как если бы вернулись начала времен, когда еще ничего не было решено и распределено, они вновь судятся друг с другом. Отныне — именно этот момент остановлен трагедией — это судящее, определяющее начало не остается в мифическом прошлом, а определяет собой настоящее в том его средоточии, которое объемлет сбывающийся смысл бывшего и будущего.

В центре космоса, как и в центре полиса, учреждается суд.

Суд начинается. Вот выслушаны стороны — Эринии, Аполлон, Орест, вот все их доводы, свидетельства, основания исчерпаны, и дело за решающим словом Афины. Но слово это — все то же: утверждение и обоснование суда, тайному голосованию которого и отдается последнее решение.

Вспыхнувшая вновь перепалка Эриний и Аполлона прерывается действием голосования, при котором решение афинских старцев оказалось не в пользу Ореста. И только «камешек Афины», восстанавливая равновесие, оправдывает Ореста³⁵.

Следует заключительный коммос — плач Эриний, перемежаемый утешениями и увещаниями Афины. Эринии не изгоняются этой победой, напротив, их просят остаться и обещают высший почет и уважение. Они не изгоняются, они преобразуются в Евменид-Благосклонных с новым «логосом» — честью и предназначением. Но дело не только в новшестве этого «логоса», не в новом наречении, обрекающем их на новое предназначение. Дело в том, что основанием, определяющим смысл бытия, оказывается отныне сам «логос» или «нус» — вековечное бодрствование мысли как сверхсущего основания бытия.

«Орестей» заканчивается примирением «старых» и «новых», разумным преобразованием слепых мстительниц в благосклонных блюстительниц преуспеяния, с одной стороны, а с другой — безапелляционной власти — в беспристрастный суд, разбирающий свидетельства, доказательства, основания. Раздор сменился сотрудничеством, а распря — согласием. Космос, на мгновение расколотый молнией сознания, вновь сомкнулся в благоустроенный миропорядок. Кажется, найдена связующая формула и Эсхил-пифагорец стремится к этому примирению. Но Эсхил-пифагорец же знает, видимо, тайну несоизмеримости.

Пробужденное однажды и схваченное трагедией сознание уже не может вернуться к эпическому спокойствию. Озадаченность бытием, раз поразившая человека в самом средоточии его внимательного обитания, недоумение, однажды озарившее странным светом весь строй его добротного, казалась, быта, — эта изначальная, сокровенно хранящая его в сознании — т. е. в себе — озадаченность отныне будет царить в его бытии и править всем, даже бегством от себя.

* * *

Расцвет трагической поэзии приходится на недолгую пору, но эта пора — «акме» классической античности, та спелость и зрелость, по которой определяется истинная природа «растения» и которой следует измерять не только прошлое, но и будущее. Сознанием, художественно открытым трагическим театром, греческая культура включена в историческое сознание. Неудивительно, что уже и гомеровские поэмы можно было понять как цикл трагедий. Отчетливо распознается трагическое недоумение в иронии Сократа, под взглядом которого всякое сущее оказывалось чреватой неутолимой мыслью. Понятно, почему Платон начинал как трагик и закончил построением государства как «истинной трагедии». Продуктивной может быть попытка рассмотреть аристотелевскую философию в контексте его «Поэтики» и специальной — в контексте его учения о трагедии.

Если изъять свет трагедии из античной культуры, она распадется на мертвые слои «нищпеанской» архаики и «винкельмановской» классики.

Слышат ли в трагедии пьянящую песнь «про древний хаос, про родимый», извлекают ли из нее поучительный урок относительно сверхчеловечески умного порядка вещей, — оба «образа античности» по-разному выражают общую тягу современного человека уклониться от сознания, ответственного тому, что было открыто древнегреческой трагедией.

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

² См.: Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 43—45, 82—92.

³ Arist. Poet., 1449a10. Подробнее см.: Толстой И. И. Аэды: Античные творцы и носители древнего эпоса. М., 1958. С. 26—43.

⁴ В дальнейшем, приводя беккеровскую пагинацию «Поэтики», будем опускать первые две цифры (14) и указывать только две последние. Цитируется преимущественно перевод М. Л. Гаспарова.

⁵ См.: Маргелашвили Г. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976.

⁶ См. об этом: Stanford W. Ambiguity in Greek literature: Studies in theory and practice. N. Y.; L., 1972. Ch. X, XI. P. 137—173. Подробный анализ структуры и языка «Дипа-царя», избоблюющего двусмыслицами, скрытыми голосами и тайными значениями имен, дан Ж.-П. Вернаном (Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. P., 1972. P. 101—131). «Для каждого protagonista, — замечает Вернан, — замкнутого в своем собственном мире, словарь, которым он пользуется, остается большей частью темным; слово имеет один-единственный смысл. С этой односторонностью сталкивается сила другой односторонности. Трагическая прония может состоять в том, что обнаруживается, как по ходу действия героя буквально „ловят на слове“, — на слове, которое оборачивается против него, давая ему на горьком опыте узнать тот смысл, который он избегал узнавать» (р. 35). Напомню в этой связи известную мысль М. М. Бахтина: «... открытие человека-личности и его сознания (не в психологическом смысле) не могло бы совершиться без открытия новых моментов в слове, в средствах речевого выражения человека. Раскрывается глубинный диалогизм слова» (Бахтин М. М. Указ. соч. С. 347).

⁷ Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Op. cit. P. 31.

⁸ Ibid. P. 131.

⁹ Философскую значимость такого прочтения настойчиво утверждал, как известно, М. Хайдеггер.

¹⁰ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 61.

¹¹ The Oresteia of Aeschylus / Ed. with an introd. and comment. by G. Thomson: Vol. I—II. Prague, 1966. Vol. I. P. 15. Дальнейшие сведения об Эсхиле см., напр.: Dietrich P. Aeschylus // Vauls Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft. Stuttgart, 1894. Bd. I. S. 1065—1084.

¹² Solmsen F. Hesiod and Aeschylus. Ithaca, 1949.

¹³ Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Op. cit. P. 117—126.

¹⁴ В разборе этого эпизода я опираюсь на ст.: Ярхо В. Н. Размышление и решение Пеласага в трагедии Эсхила «Молящие» // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966. С. 99—108.

¹⁵ Там же. С. 77. См. также: Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С. 81.

¹⁶ Lloyd-Jones. H. The guilt of Agamemnon // Classical Quarterly. 1962. N 12. P. 187—199.

¹⁷ Garvie A. Aeschylus «Supplices», play and trilogy. Cambridge, 1969.

¹⁸ См.: Иванов В. О существе трагедии // Боровды и межги: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 233—235. Специально см. с. 251.

¹⁹ Я держусь здесь истолкования М. Хайдеггера. См.: Heidegger M. Einführung in der Metaphisik. Tübingen, 1966. S. 112—126.

²⁰ Композиции времени в греческой трагедии посвящена специальная работа Жаклин де Ромпийи (Romilly J. de. Time in Greek tragedy. N. Y., 1968). «Эсхил, — замечает автор, — объединяет в одно целое... наиболее отдаленное прошлое и будущее, которому еще только предстоит совершиться» (р. 73—74). См. также: Die Vauformen der griechischen Tragödie / Hrsg. von W. Jeus. München, 1971. Коренную связь древнего «суда» и театрального «зрелища» обстоятельно показала О. М. Фрейденберг. См.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 161—162.

²¹ «... Эсхил усовершенствовал, а может быть, и создал впервые трилогическую (тетралогическую) композицию» (RE. S. 1071).

²² Д. Пейдж в своем предисловии к изданию трагедии устраивает поэту в этой связи форменный допрос. См.: Aeschylus Agamemnon / Ed. J. Denniston, D. Page. Oxford, 1957. См. также: The Oresteia of Aeschylus. Vol. II. P. 22; Lloyd-Jones II. Op. cit. P. 189.

²³ Otis B. Cosmos and tragedy: An essay on the meaning of Aeschylus. Chapel Hill, 1981. P. 17.

²⁴ «Когда Агамемнон ступает на красный ковер, постеленный ему Клитемнестрой, — замечает Ж.-П. Вернан, — на сцене воцаряется время богов, оно дает себя видеть в человеческом времени» (*Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Op. cit. P. 40; Romilly J. de. Op. cit.*).

²⁵ *The Oresteia of Aeschylus. Vol. II. P. 86—87.*

²⁶ *Otis B. Op. cit. P. 40.*

²⁷ *Lloyd-Jones H. Zeus in Aeschylus // Journal of Hellenic Studies. 1956. Vol. LXXXVI. P. 55—67.*

²⁸ *Lesky A. Die Orestie des Aischylos // Hermes. 1931. N 66. P. 190—214 (207—208); Lebeck A. The first stasimon of Aeschylus «Choephoroi»: Myth and mirror image // Classical philology. 1967. N 57. P. 182—185.*

²⁹ *The Oresteia of Aeschylus. Vol. II. P. 176.*

³⁰ *Otis B. Op. cit. P. 79.*

³¹ Прометей, обращаясь к стихиям как свидетелям, также апеллирует к «все-видящему кругу Солнца» (τὸν πανόπτου κύκλον ἡλίου — с. 91).

³² Отис (*Otis B. Op. cit. P. 80*) характеризует сознание хора в этой сцене как «простодушное», «прямолинейное» (single-minded).

³³ *The Oresteia of Aeschylus. Vol. I. P. 42—43; Vol. II. P. 178—180.* «Напряженность, доведенная до предела подчеркнутым параллелизмом с мистическим ритуалом, — замечает Томсон, — должно было произвести глубокое впечатление на всех тех, для кого этот ритуал был символом живой веры. И характерно, что эта параллель усиливалась не столько сходством, сколько контрастом. Воодушевление хора достигает высшей точки как раз перед тем, как он будет свергнут в пучину разочарования и катастрофы» (*Vol. I. P. 43*).

³⁴ Ф. Корнфорд детально выяснил связи философского «ума» и «закона» с древнейшими эпическими «участиями», «уделами», «предназначениями» и «судьбами». Отталкиваясь от известной фразы Платона: «Распределение Ума, которое мы называем Законом» (*Leg., 713d*), — он замечает: «Это процесс уделения (*μοῖρα*), различия (*διάκρισις*), распределения (*διανομή*), законодательства (*νομοθεσία*), упорядочения (*διακοσμήσις*). Личный Бог религии и деперсонифицированный Ум философии просто воспроизводят в качестве «распределителя» то, что в древнем устройении называлось Мойрой, которая, как мы видели, в самом деле, древнее самих богов и свободна от какой бы то ни было цели и замысла» (*Cornford F. From religion to philosophy. N. Y., 1957. P. 35—37*).

³⁵ Афина не добавляет свой камешек после голосования, что было бы нарушением тайны голосования. Ее камешек находится в числе других, выравнивая счет (50 : 50). Это означает, что большинство агеластов склонны считать Ореста виновным. См.: *Gargarin M. The vote of Athena // American Journal of Philology. 1975. Vol. 96, N 2. P. 121—127.*

Речь пойдет о характере, точнее, о тех изменениях в осмыслении характера, которые заслоняются неизменностью самого слова «характер». Последнее весьма обычно в европейских языках, употребляется в обыденной речи и входит в язык науки. Поэтому теперь не так-то легко отдать себе отчет в том, что непосредственно понятный смысл этого слова, столь укоренившийся в общем сознании, сложился в итоге самого радикального его переосмысления, а такое переосмысление, видимо, совершилось в связи с теми глубинными переменами, какие претерпел сам взгляд людей определенного типа культуры на мир, вообще на все то, что становится предметом их осмысления (а это и есть, собственно, «все» — все, с чем они приходят в связь, т. е. вся совокупность их жизненных отношений).

Прежде чем, однако, прямо говорить о характере, следует начать с некоторых замечаний об истории, об историческом движении. Можно представить себе в качестве исходной посылки для дальнейшего, что люди погружены в то, что мы могли бы назвать мифосемиотическим совершением. Такому совершению, или процессу, видимо, присущи три неотрывных друг от друга аспекта или ракурса.

1. Одна его особенность — в том, что основания всего этого процесса (его «почему», «откуда» и «куда» и т. д.) не известны людям в каждый отдельный исторический период; многое (но не все) становится ясным спустя время, задним числом. Люди как бы движутся в т. н. м. пространстве, где почти все скрыто от них туманом, или в таком коридоре, где им почти не видно стен.

2. Другая его особенность, или сторона, — в предначертанности этого совершения, в той предначертанности, с которой разворачивается происходящее. Это создает впечатление закономерности, целенаправленности, стало быть, осмысленности процесса. Здесь как бы *logos*, свернутый смысл, расходится в *mythos*, в повествование, — разворачивается изначально заданный логос. Мы можем разбирать известные параметры процесса, контуры пространства. Весьма естественно ощущать дело так, что мы все время касаемся такого смыслового процесса, в котором есть своя связь и в котором этой связью объединено огромное множество значимых моментов.

3. Третья особенность, или сторона, — в том, что совершение, совершающееся, все время осмысляется, но (сообразно с первой и второй особенностями-асpekтами процесса) никогда не бывает и не может быть

* © А. В. Михайлов, 1990

осмыслено прямо, непосредственно, а всегда осмысливается лишь косвенно, опосредованно, через иное — иносказательно. Иначе говоря, те представления о совершающемся, какие приобретают люди, указывают на происходящее, суть которого не осмысливается как таковое, «в себе». Тогда эти представления суть указания, намеки, знаки или, как часто говорят, символы; однако это последнее слово не слишком пригодно — оно чрезмерно обязывающе, оно отвлекает внимание на самого себя. Причиной этого служит то, что слово «символ», как обработано оно в европейской традиции, предполагает чувственную воплощенность смысла (откуда такая настоятельность его бытия для себя) — в противоположность абстрактности понятия и большей отвлеченности даже аллегории. Но и абстрактное понятие может выступать как то, в чем осмысливается исторически совершающееся.

Среди всяких знаков, в которых осмысливается совершающееся, особое место занимают представления или понятия внутреннего и внешнего. Это знаки, на основе которых и как бы на фоне которых происходит многое в мифосемиотическом совершении.

Сами эти представления или понятия, само их отношение не неизменны, и мы, например, не вправе утверждать, что они вообще отвлеченны, а их отношение абстрактно (отношение абсолютной противоположности). Они исторически меняются в своем осмыслении вместе со всем тем, что приходит с ними в связь; они соосмысляются со всем этим.

Так, все видимое, к примеру, может постигаться как поверхность, в которой и через которую выходит наружу и становится доступной чувствам сущность; сущность понимается тогда как внутреннее — как сущность вещи или, общее, как сущность творящего видимое начала, вещь же — как образ и облик своей сущности, все видимое — как грань невидимого. Разрушая вещь, разбивая камень или разминая в руках комок земли, мы не находим никакой сущности и видим, осязаем лишь новые поверхности, все снова находим лишь внешнее. Невидимое невидимо по своей сущности, и тем не менее оно так или иначе является во внешнем, обнаруживается во внешнем через доступную нам видимую поверхность вещей. Видимое и невидимое соосмысляются вместе с внешним и внутренним.

К тому, с чем мы постепенно встречаемся, относится и человек. И в нем мы тоже оказываемся в связи с внешним и внутренним, видимым и невидимым. Среди всего сотворенного видимого и невидимого человек относится к видимому — в отличие, например, от ангелов или бесов, которым, чтобы явить себя нам, необходимо обнаружить себя в видимом — в действии или приняв плоть. Но и у человека наряду с видимым — лицом, телом — есть невидимое, сущность, которую можно, например, называть душой. Можно представлять себе дело так, что тело человека смертно и обращается в землю после его смерти, тогда как его душа бессмертна и вечна. Если сущность вещи не становится доступнее оттого, что вещь разрушена, и то, что было внутри нее, обнажено — на самом деле «внутри» не было ничего такого, что не делалось бы внешним по мере своего обнажения, — так тем более исчезает для нас душа, если тело человека подвергается разъятию и разрушению. В том видимом, что свойственно человеку, неизменно скрывается от нас его невидимое — душа

или, быть может, нравственный облик человека, как ни называй это невидимое.

Все, однако, что могли бы мы сказать о внешнем и внутреннем, о видимом и невидимом, само неизбежно оказывается в мифосемиотическом процессе — со всеми присущими ему аспектами. Так, все, что вообще говорилось по поводу видимого образа человека, его целостного облика, его души и тела и их связи, — все это занимает свое положенное место в этом процессе.

Самому же процессу свойственно постоянство при непрерывном смещении акцентов — переосмысляются знаки в этом процессе, их соотношение; постоянством же можно считать неизбежную повторяемость знаков, какие вообще встречались в процессе, — раз появившись, они, можно предполагать, раз и навсегда входят в мифосемиотический фонд, знаки и мотивы которого едва ли когда-либо по-настоящему забываются, если только не считать забвением резкую трансформацию их смысла, их переосмысление. Можно думать, что знаки долговечнее смыслов или вообще неуничтожимы, — между тем как смыслы по самой своей сути должны воспроизводиться заново, должны заново складываться в самой конкретности исторических обстоятельств. Может устаревать и преодолеваться такая-то мифологическая система понимания мира, однако остаются — прошедшие сквозь нее — знаки (или мотивы): их впоследствии либо вспоминают — воспроизводят, реконструируют, анализируют, либо же они сами по себе возникают в наших представлениях о мире, поначалу незамеченно и неподконтрольно. Мифосемиотическое, как надо считать, шире мифологического.

В текстах Гермеса Трисмегиста говорится следующее: «Земля лежит посреди всего, опрокинувшись навзничь, и лежит, как человек, глядя на небо, поделенная на части, на какие делится человек». Ее голова лежит в сторону юга, правая рука — к востоку, ноги — к северу и т. д. Расположением тела человека-Земли объясняется распределение физических свойств, темпераментов и способностей среди населяющих Землю народов, так что, например, южные народы отличаются красотой головы, красивыми волосами и являются хорошими стрелками из лука — «причиной чему правая рука», а живущие в центре Земли, у сердца — вместилища души — египтяне «разумны и здравомыслящи, поскольку рождены и воспитаны у сердца»¹.

Сравним текст В. В. Маяковского («150 000 000»):

Россия
вся
 единый Иван,
и рука
 у него —
 Нева,
а пятки — каспийские стены.

Тому и другому тексту при всей несопоставимости их идейных задач присуще нечто очевидно общее. В основе этого общего — наложение человеческого тела на фигуру или на карту Земли. Поскольку в текстах есть такое общее, они причастны к известной культурной традиции —

правда, не центральной, но скорее боковой и подсудной (поскольку она, кажется, совсем не представлена, например, в барочной эмблематике), — именно к такой традиции, которая находит смысл в подобном наложении и опирается на него в своем постижении мира².

Один текст представляет мифологическую натурфилософию мистической направленности с характерным для нее аналогическим мышлением. В другом тексте царит современное поэтическое образное мышление, причем строит свои образы поэт, который, казалось бы, пользуется максимально возможной свободой в выборе и оформлении образов. Именно потому, что выбираемый в бескрайнем богатстве всего находящегося в распоряжении поэта образ в этом смысле случаен — этот же образ не лишен своей субстанциальности и необходимости, так как несет на себе возросшую весомость и сознательность своего выбора: можно сказать, что как раз по той причине, что образ, собственно, случаен (он выбран из необозримого множества возможных), он тем более непренемен; не поэт наталкивается на свой образ, но образ находит на него.

Первый текст — это отнюдь не мифология («в себе»); он вбирает в себя методологически проведенную рефлексю и на ее основе создает нечто подобное научной теории, географию человеческих типов как типов национальных.

Второй текст вбирает в себя еще более богатую рефлексю, устанавливая аналогию между совершенно конкретной исторической ситуацией современности (которая как бы и родила образ поэта) и мифологическим тождеством человеческого тела и земли/мира. Однако именно во второй текст возвращается нечто вроде неререфлективной мифологической тождественности, ибо именно здесь образ оказывается чем-то «в себе» — что нельзя вывести из художественной ткани текста как что-то сколь-нибудь общезначимое, как тезис и положение (не надо думать, что в поэзии это обычно так — далеко не одна дидактическая поэзия прошлого принимает в себя общезначимые положения или стремится к ним). Здесь этот мифологический образ — средство поэтического анализа жизни, — средство, рассчитанное на однократное применение, притом использованное многозначительно и с видом на долгую традицию, которая открывается за ним. Напротив, первый текст наделен очень большим познавательным смыслом — правда, для современного читателя, помещенного на совсем иное место в мифосемиотическом совершении, этот смысл равен нулю и только курьезен. Современный читатель, обогащенный научным опытом прошедших веков, скорее всего, откажется рассматривать текст Гермеса Трисмегиста как научный; если читатель будет скрупулезным и дотошным, он отметит все необоснованное в тексте, все неизвестно на каких основаниях соединенное в нем напрямик, и он, наверное, будет склонен целиком отнести этот текст к области мифа. И все же этот текст выходит из мифа, так сказать, на просторы мифосемиотического совершения. Мифологическое в более узком смысле слова начинает вымываться, сохраняясь и обобщаясь, — как спустя две тысячи лет оно все равно еще сохраняется и восстанавливается в тексте нашего поэта и в текстах других поэтов современности. Старинный же текст в своем отходе от непосредственности мифа, на почве которого он продолжает стоять, достигает очень большой обобщенности — создается модель,

которая ведь должна объяснять все типы живущих на земле людей как типы национальные. При такой обобщенности он в разных отношениях согласуется и с раннегреческим способом постижения человека, восходящим к мифологическим представлениям. Более того, этот позднеантичный текст держится за архаику и стремится закрепить ее — наряду с тем, что в тексте присутствует рефлексия, философское обобщение, он опирается на связанные с мифологией рационализованные технические приемы (типа техники гадания по печени) и через это реконструирует непосредственность мифологических отождествлений, их дорефлективность. Так что такой текст не просто полон рефлексии — он ее нарочито продуманно направляет.

То, в чем этот текст неизбежно сходится с раннегреческим способом постижения человека (и в чем даже нарочито примитивизирует сложившиеся к рубежу тысячелетий способы постижения), состоит в следующем: все то, что мы назвали бы внутренним — душевным или умственным в человеке, выводится из вещественного, из внешней силы и прочно закрепляется во внешнем как своим основанием и причине. Именно так это у автора герметического текста: место на теле-Земле предопределяет, каким будет телосложение людей, какими будут их занятия и умения, каким будет их ум. Действие внешней силы проходит от тела до ума, будучи везде одинаковым: так, на юге влажный воздух, собираясь в облака, затемняет наподобие дыма воздух и препятствует не только глазам, но и уму; холод севера замораживает и тело и ум. Телесное и умственное тут совсем подобно одно другому; все одинаково произрастает в лоне опрокинувшейся навзничь, как человек, Земли.

I

Объявлялся характер и рекомендовал себя сам.

Ф. М. Достоевский. *Братья Карамазовы* ³

... Voltus... sermo quidam tacitus mentis est.

Cicero. In Pisonem I 1

В мифосемиотическом совершении наблюдаются такие различные процессы, которым, кажется, свойственна неукоснительность и последовательность, по крайней мере, если рассматривать историю в крупных чертах. Таково необратимое вымывание всего как бы непосредственно данного — так что со временем все большее количество верований, мнений, суждений, данностей подвергается сомнению, критике и уже не существует как простые данности. Другой такой процесс прямо затрагивает человека в его коренном взаимоотношении с миром (т. е. вообще со всем бытием, со «всеми», с чем встречается человек, в том числе и сам человек же) — это неуклонный процесс интериоризации, — процесс, при котором различные содержания мира обнаруживаются как принадлежащие человеку, человеческой личности, как зависящие от нее и направляе-

мые ею, как коренящиеся в ней, как внутреннее человеческое достоиние. Этот процесс интериоризации мира можно, разумеется, интерпретировать в различных терминах; с ним, заметим, взаимосвязаны и столь драматично складывающиеся отношения человека с природой постольку, поскольку объективизация природы, противопоставление ее человеку как чего-то чуждого по своему существу одновременно означает освоение, т. е. нечто подобное присвоению ее в качестве — скажем так — периферийной собственности на границе своего и чужого.

Для историко-культурных исследований представляет собой основную трудность и встает сейчас как настоятельнейшая, наконец назревшая проблема реконструкции прошлых фаз, состояний человека — так сказать, «недоинтериоризированных» (относительно современного положения) его культурных состояний. Изучение таких состояний всецело принадлежит историческим дисциплинам, поскольку все эти проблемы относятся к мифосемиозису и все процессы протекают «в рамках» (если можно говорить «о рамках» всеохватного) мифосемиотического совершения. Врачу бывает необходимо установить «объективное» состояние здоровья пациента в отличие от его самочувствия, поскольку ощущения могут обманывать больного; это совершенно оправданно. Однако если существует наука, которая занята историческим материалом и которая стремится уяснить для себя нечто объективное в этом материале, минуя «самочувствие» людей прошлого, то вполне возможно, что такая историческая дисциплина тоже вполне оправданна и ей есть что делать в истории, но она лежит в стороне от любых историко-культурных исследований. Потому что для этих последних материал и начинается существовать лишь тогда, когда берутся и исследуются, когда принимаются всерьез все высказывания человека прошлого о своем самочувствии, самоощущении и самопонимании, все его самовыражения и самовыявления в слове и в знаке. Если говорить упрощенно, то образ эпохи складывается из ее «объективности» и ее самоистолкования; но только то и другое уже неразделимо, и «объективность» невычленима из потока самоистолкования.

А все то, что «недоинтериоризировано», на деле не удалено от нас, но находится поблизости от нас, рядом с нашей культурой. Так, до тех пор, пока чувство или страсть овладевают человеком, это чувство или страсть не вполне принадлежат ему, они скорее существуют как данности, которые приходят к нему извне и которые существуют «вообще» и «объективно» в природе, в мире. Человек живет в окружении таких внешних сил; он, например, должен противостоять им, он падает их жертвой. Эта ситуация закрепляется во множестве оборотов речи, которые почти совершенно автоматизируются; однако, когда весь такой, относящийся к прошлому и автоматически закрепленный, опыт («опыт общения с своими чувствами») приходит в действительное противоречие с более новым истолкованием человека и его чувств, такие обороты речи не могут не быть решительно потеснены или разрушены. Повесть Бенжамена Констан «Адольф» (1816) и многое в возвышенной русской лирике 1820-х годов, лирике пушкинского круга, дают, по всей вероятности, последние, причем блестящие, риторические образцы, в которых — в гармонии с новой по настроению лирической проникновенностью, в самоуглублении — отражена, быть может, и с известной заостренностью, прежняя

ситуация: человек в окружении страстей! Человек в окружении идущих к нему, наступающих на него извне (своих же!) чувств — переломная для истории культуры ситуация, отражаемая в этих произведениях с невозможной тонкостью, деликатностью.

Переносясь теперь на тысячелетия назад, мы можем быть, пожалуй, уверены в том, что те неожиданности психологического свойства, какие нам дарует XIX в., когда в нем, в его культуре начинают производить археологические раскопки, а не просто общаются с ним по памяти, подготавливают нас к тому, чего следует ждать в более древние времена. Вероятно, близость тех неожиданностей, которые подстерегают нас в XIX в., подскажет нам и осторожную мысль не искать в древности чего-то невероятно далекого от нас, но и здесь рассчитывать на известную близость к привычному нам. Так, видимо, и обстоит дело.

Уже Пиндар говорит о «врожденном нраве» (to gar emphyes oyt aithōn albrēx oyt' eribromoi leontes diallaxainto ēthos, Ol. XI, 19-20 Snell-Maehler):

А врожденному нраву

Иным не стать —

Ни в красной лисе, ни в ревучем льве ⁴.

(Пер. М. Л. Гаспарова)

Ясно, что «врожденный нрав» предполагает такое внутреннее, которое ни от чего внешнего в этом месте не зависит; более того, само соединение слов кажется даже очень привычным — говорит ли английский философ XVII в. о врожденных способностях, говорит ли современный биолог о врожденных, генетически передаваемых умениях, не рассуждают ли они о чем-то родственном или, может быть, совсем об одном и том же, что и Пиндар. Разве что дозволительно предположить большую интенсивность греческого emphyes в сравнении с innatus и innate. В другой оде (Ol. XIII, 16) Пиндар говорит о «прирожденном нраве (to suggenes ēthos), который невозможно скрыть», и здесь уже сам корень («ген») соединяет древность и современность: «Что отроду в людях, того не скрыть!» (пер. М. Л. Гаспарова) ⁵.

Софокл, тоже не прибегая ни к чему внешнему, вполне «современно», как о чем-то совершенно само собой разумеющемся, говорит о душе (psuchē), об умственном складе (phronēma, как бы «ментальности»), о замыслах и намерениях (gnōmē) человека, которые трудно узнать, пока он не будет испытан в управлении (начальствовании) и в соблюдении законов (Ant. 175—177).

Правда, в греческом слове psuchē запечатлена та же сопряженность с материальным началом, что в «душе», «spiritus» и других подобных словах (psuchō — дую, охлаждаю; psuchos — холодный, свежий). Таким образом, и здесь нет ничего специфического и сколько-нибудь удаляющего нас от нашего времени — правда, материальность, вещественность никак недопустимо представлять себе лишь как прямую противопоставленность духовному, как это характерно для самого нового времени.

Более специфичной оказывается зависимость слов, относящихся к внутренним состояниям человеческого духа, от внешних, пространственных представлений; для V в. до н. э. эта зависимость была весьма близкой по времени, установившейся совсем недавно.

«Для понимания гомер. *phrenes* < . . . > исключительный интерес представляет характер глагольных (и шире — предикативных) конструкций, в которых это существительное употребляется. Особенностью этих конструкций является их медиопассивное значение или во всяком случае значение состояния, исключающее участие *phrenes* (*phrēn*) в качестве субъекта психической деятельности: *Dios etrapeto phrēn* „Зевса ум повернулся“ . . .»

«Слово *phrēn* всякий раз обозначает при этом пассивное вместилище. Особый интерес представляет 4 раза встречающийся у Гомера оборот, в котором внутри этого вместилища описывается процесс распознавания, грамматически представляемый аористом *egnō*, обозначающим в этом случае, что с кем-либо нечто происходит (а не сам он активно делает что-либо)»⁶.

Получается так, что даже то, что герой узнал внутри себя, *enī phresi* («узнал и сказал»), не вполне принадлежит ему самому — все это извлекается им изнутри и извне, все это находится только в процессе интериоризации, помещается внутрь, оставаясь внешним по отношению к нему самому, герою.

Эта проблема зависимости внутреннего от внешнего и пространственного — весьма общая для гомеровского эпоса. Она проявляется, в частности, в том, что персонажи эпоса предстают как принимающие решения и совершающие поступки не самостоятельно, но под руководством богов (так за незначительным исключением).

Едва ли можно считать верным следующее положение: «Без ощущения свободы воли человека греки не могли бы представить себе и действующих по собственному произволу богов», — как и приводимый в подтверждение его аргумент: «. . . история всех религий учит нас, что конкретные черты, которыми люди наделяют божества, всегда являются результатом перенесения в мир богов человеческих свойств и форм поведения. Это понимал применительно к греческой религии уже Ксенофан, и он же, говоря об аморальности гомеровских богов, разумеется, видел и то, как в мир богов у Гомера переносятся типично человеческие, сплошь и рядом не лучшие в нравственном смысле побуждения»⁷.

Это положение и этот аргумент страдают тем, что я пазвал натуралистическим пониманием отношений в духе «объективности»: здесь дело представлено так, как если бы мир богов противостоял как объект миру человека, в том числе его внутреннему миру. Но ведь это не так: мир богов — это прежде всего часть сознания, именно часть сознания, отчуждаемая во внешнее и пространственное; это *само* сознание облекает мир, в том числе и самого же человека, в формы, в каких только и может постигать его в таких-то культурных условиях. Тогда мир богов выступает как такое внешнее, которое не освоено человеком и не подчинено ему. Но дело вовсе не обстоит так, что, скажем, какая-то способность должна быть сначала освоена во внутреннем, принадлежащем человеку, а затем отчуждена во внешнее ему, его сознанию. Можно сколько угодно переносить — в работе мифологической фантазии — черты человека на богов, но это только и будет свободной деятельностью фантазии, тогда как руководство человеком со стороны богов предполагает определенную, не свободную, но необходимую, так сказать, принудительную, неизбежную

фазу осмысления мотивации своих поступков. Последняя осмысливается лишь как идущая извне, следовательно, может быть представлена лишь как отчуждаемая и только так может пока, на этом этапе, осваиваться.

Нет ничего удивительного в том, что некоторые вещи психологического свойства осваиваются именно таким замысловатым путем: ведь и чувства — а как видно и нет ничего более «естественного» и непосредственного, чем чувства, — осваиваются так, что сначала и затем в течение чрезвычайно долгого времени они осмысляются как не принадлежащие самому человеку, а принадлежащие миру. И это, разумеется, при практически одинаковом психофизиологическом устройстве человека — принимать иное, в частности гипотезу Дж. Джейнса, нет достаточных оснований⁸. Нет, кажется, достаточных оснований и для того, чтобы искать психологические корни для представления о руководстве поступками людей со стороны богов⁹. Эти корни скорее уж «метафизические»: иными словами, для всего психологического должна существовать какая-то направляющая его логика, — логика, укорененная в бытии, бытийная логика. Здесь это присущая мифосемиотическому совершению логика интериоризации. Эта логика определяет путь, ведущий от чего-то к чему-то, от какого-то начала к какой-то цели, и начинается весь путь, конечно, с того, что что-то еще не интериоризировано. Здесь это «что-то» есть принадлежащая впоследствии к внутреннему миру человеческой личности сфера мотивации поступков человека. Не только сфера мотивации, но и весь внутренний (в будущем!) мир человека предстает как внешнее по отношению к самому же человеку, как отчужденное от него (если смотреть с достигаемой позднее позиции). Превосходно соответствует этому то обстоятельство, что боги направляют человека именно так, как поступал бы и он «сам», — будь все иначе, и между миром человека («внутренним») и миром богов («внешним») существовало бы отношение действительной объективности и противостояния, тогда как здесь имеет место отношение отчуждения и освоения, — освоения через отчуждение и в его формах. Если формулировать шире: происходит освоение, интериоризация содержания мира, которые становятся внутренним содержанием, внутренним достоянием самого человека.

И было бы только странно, если бы человеку надо было сначала обладать тем, что затем переносилось бы вовне, уже не принадлежало ему. Правда, отчуждение мотивации, т. е. факт ее неосвоенности, могло побуждать поэта на каком-то позднем этапе этого процесса пользоваться таким отчуждением как поэтическим приемом. Но это уже другой вопрос: как пользуется этой ситуацией Гомер в двух своих поэмах? Это никак не отменяет того, что, собственно, зафиксировано в его текстах, — подлинная ситуация неосвоенности, недоинтериоризованности. Быть может, поэтически и эстетически продленная в своем существовании.

Люди сначала получают что-то от своих богов и лишь затем по-кенофановски отдают им все свое.

Точно так же нельзя было бы требовать от греков, чтобы они сначала осознали свой *phēn* как свое внутреннее достояние, а затем отчуждали его как стороннее «себе» и пространственно внешнее в отношении «себя», хотя и находящееся уже внутри «своего» тела. Среди тех понятий, кото-

ры на протяжении самого длительного времени интериоризировались, — «характер», character.

В последние столетия сложилось устойчивое убеждение в том, что характер принадлежит к самому глубокому и основному, чем определяется человеческая личность. Это известно из жизни и отсюда перешло в науку; любопытно, что наша «Философская энциклопедия» и наш «Философский энциклопедический словарь» дают только определение характера («в психологии»: это «целостный и устойчивый склад душевной жизни человека, проявляющийся в отдельных актах и состояниях его психической жизни, а также в его манерах, привычках, складе ума и свойственном человеку круге эмоциональной жизни. Характер человека выступает в качестве основы его поведения и составляет предмет изучения характеристики»¹⁰).

Впрочем, коль скоро понимание характера коренится в самой жизни и в ней выступает столь твердо, больше научных определений скажут жизненно-практические выражения существа характера. Их, конечно, можно было бы привести огромное множество.

«. . . Следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но для автора это очень трудно. < . . . > Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем. Так и быть: о характерах их, видно, нужно предоставить сказать тому, у которого поживее краски и побольше их на палитре, а нам придется разве слова два о наружности да о том, что поповерхностней»¹¹.

Что можно «вычитать» из этого отрывка?

- 1) Характер — это, видимо, в общем и целом «душевные качества»;
- 2) характер — это «внутреннее»;
- 3) «наружность» — это как бы «обратное» характеру, но есть и более поверхностные слои личности, которые передать легче, чем характер;
- 4) между «наружностью» как самым поверхностным и характером, очевидно, есть связь, о которой писатель в этом отрывке ничего прямо, однако, не говорит.

«Несомненно, существует такая качественная определенность (So-Sein) человека, которая покоится глубоко под его свойствами и которая единообразно обнаруживается в линиях его тела, чертах духа и характера»¹².

Вновь характер — это известные черты личности. Однако писатель полагает, что единое начало, создающее духовный, душевный и телесный облик человека, — это не сам характер; если характер — это известные качества или свойства человека, то в таком случае естественно предположить более глубокое общее для всех свойств ядро, или начало личности, творящее ее цельность.

Вообще же представление о характере в новейшее время столь общераспространено и бесспорно, что это порой заставляет даже писателей (которых никто не принуждает к наукообразию) мудрствовать на предмет характера и обременять его совершенно не свойственным ему грузом — в желании сказать нечто «хорошее»: «Характер — это прежде всего идейное содержание личности, ее философия, ее мировоззрение. Затем — это

общественная роль человека, выраженная его профессиональной деятельностью. Затем — самое существо деятельности в конкретных подробностях человеческого труда. Наконец, это личная жизнь деятеля, взаимоотношения интимного с общественным, „Я“ и „мы“¹³. Суть характера и всякие проявления личности совсем напрасно отождествлены.

Итак, новоевропейский характер есть такая самоочевидность, на темы которой можно и вольно фантазировать.

Вот этот новоевропейский «характер» как понятие и представление и произошел от греческого «характера», обозначавшего поначалу нечто подчеркнуто внешнее. Это подчеркнуто внешнее обладало, однако, такой внутренней сутью, которая была как бы предначинана для своего усвоения вовнутрь, для своей интериоризации и, будучи усвоена, не могла не раскрыться в самом неожиданном свете.

Итак, греческий «характер» — это поначалу нечто сугубо внешнее и поверхностное.

Это не значит, что грекам было чуждо представление о внутреннем начале личности. Совсем напротив — у греков было такое слово, которое очень часто и переводят как «характер», — это *ēthos* или *ēthē*. Так переводится оно обычно в прозе. Однако *ēthos* было словом с быстро разворачивающейся семантикой, отдельные ответвления которой даже, видимо, трудно прослеживаются¹⁴, — это слово богато смысловыми оттенками, неоднозначное, вибрирующее внутри себя и потому, собственно, мало-пригодное для того, чтобы переводить его в такую очевидность и определенность, как современный «характер». Поэт-переводчик с полным правом создает вариации задаваемого греческим словом смысла, стремясь уловить его суть: русский переводчик, перелагая Пиндара (приведенные выше строки), говорит о «врожденном нраве» и о том, «что отроду в людях»; один немецкий переводчик (К. Ф. Шнейер) передает те же места так — *der Urart Sitte; angeborne Gemütsart*¹⁵. Слово *ēthos*, испытав существенное углубление (от «места» к «праву», направленности, как бы генеральной линии личности, и не только личности, — см. зтос ладов в музыке), не годилось, однако, на роль будущего «характера».

Итак, выходит, что в Греции перед нами два характера — один, разумеющий так или иначе «внутреннее» в человеке, но не совпадающий с тем, что понимают под «характером» в новейшее время, и второй — обозначаемый именно словом *charactēr*, однако подразумевающий нечто совершенно внешнее.

Смыслу этого последнего слова предстояло энергично осваиваться — он интериоризировался, вбирался внутрь. Надо сказать, что в древности, от V в. к эпохе эллинизма, этот смысл уже прошел большую часть пути такой интериоризации — во всяком случае настолько большую, что слово «характер» в европейских языках могло вобрать в себя направленность этого движения, запечатлеть ее в своей семантике, а при этом представить этот смысл в значительной мере по-новому. Другими словами, современный «характер» (в чем можно убедиться) — это прямой наследник греческого *charactēr*'а, только с той замечательной особенностью, что ничего подобного новоевропейскому «характеру» в древности все же не было и не мыслилось.

Забегим вперед и скажем одно: character постепенно обнаруживает свою направленность «вовнутрь» и, коль скоро это слово приходит в сопряженность с «внутренним» человека, строит это внутреннее извне — с внешнего и поверхностного. Напротив, новоевропейский характер строится изнутри наружу: «характером» именуется заложенная в натуре человека основа или основание, ядро, как бы порождающая схема всех человеческих проявлений, и расхождения могут касаться, лишь того, есть ли «характер» самое глубокое в человеке, или же в его внутреннем есть еще более глубокое порождающее начало. Такие расхождения сами по себе могут быть весьма существенными — и не слишком существенными они выглядят лишь тогда, когда мы сопоставим их с диаметрально противоположным осмыслением «характера» в древности. А именно это отношение древности/современности интересует нас.

Внешнее и внутреннее и, главное, граница внешнего и внутреннего есть то, относительно чего и в пределах чего совершается здесь мифосемиотический процесс.

По-видимому, внешнее и внутреннее и их граница вообще принадлежат к самым центральным для мифосемиотического процесса представлениям. Во всяком случае в той мере, в какой мифосемиотическое совершение понимается и может быть понято как процесс интериоризации.

Напомним, что этот процесс есть процесс освоения и присвоения человеком содержаний мира (мира — естественно включая и самого же человека), — процесс, в котором эти содержания погружаются «внутрь» человека; в этом процессе и сам «человек» энергичнейшим образом переосмыляется.

Тогда *vultus* (см. эпитафия из Цицерона) человека — его лицо, его тело и еще многое другое — оказывается на самой границе, «вокруг» которой происходит процесс интериоризации. Лицо, тело и все другое — это поверхности, разделяющие и связывающие внешнее и внутреннее. Иначе говоря, здесь пролегает граница, рассекающая мир на две части в наиболее существенном отношении — однако рассекающая его не окончательно. Здесь, на этой границе и грани, веками производятся важнейшие для истории человека, его культуры пограничные операции.

II

Тихоокеанские аборигены, ходившие наги, отвечали на упреки христианских миссионеров: у нас все тело — лицо.

Восточная красавица, которой нанесла визит европейская дама в кринолинах, воскликнула изумленно: «Как — и это все еще ты?!»

Август Вильгельм Шлегель, напоминая о такой сцене, продолжает, восхищенный античными скульптурами: «Перед греческой статуей, изображенной в одеяниях, такой вопрос уже не был бы смешон. Она действительно есть всецело она сама, и облачение почти не отличить от персоны»¹⁶. И далее Шлегель поясняет это так: «Не только строение членов тела рисуется через тесно прилегающее облачение, но и в поверхностях и складках ниспадающих одежд выражен характер фигуры, и одушевляющий дух проник до самой поверхности ближайших окружений»¹⁷.

Спустя считанные годы после Шлегеля один непопулярный в первую

половину XIX в. философ доказывал, что «любые палчествующие объекты, в том числе и собственное тело < . . . >, следует рассматривать лишь как представление»¹⁸. Что мир — это «мое представление», в таком убеждении немецкому философу помог утвердиться самый первый индолог Европы Уильям Джонс¹⁹. Правда, тело распознается как объект лишь опосредованно; непосредственно же все остается субъективным, коль скоро безусловно непосредственно восприятие ощущений тела²⁰; «то же, что все познает и никем не познается, есть субъект»²¹.

Все эти острые суждения, пограничные столкновения на линии раздела внешнего и внутреннего вводят в хаос мифосемиотического совершенства на рубеже XVIII—XIX вв. В этом хаосе многозначительно вычлняются искусствоведческие и философские темы и голоса. Совершенно замечательно отражаются в этих текстах древнее и современное (современное для нас). Древнее порой оказывается совсем близким к этой эпохе, наше современное (способ выражения и манера мыслить вещи) — очень далеким. И наоборот. «Характер фигуры» у Шлегеля подразумевает нечто совершенно внешнее и согласуется с греческим словоупотреблением (разве что такое словосочетание напмнит неспецифичное, беглое и формальное пользование словом «характер» в современных текстах). Но еще менее «современно» наряду с таким фразеологическим архаизмом (каким воспринимается он в тексте) то, что у Шлегеля получается легко и на ходу, — отождествление «статуи» и «персоны», т. е. греческая статуя представляется ему совершенно полноценным и полномочным представителем «греческого человека» — не просто образом, но и бытием такового. Странный оборот — «прекрасно облаченная греческая статуя» или «красиво одетая» (при совсем буквальном переводе), — кажущийся неоправданный брахилогией (на память приходят ханжи, одевавшие статуи и прикрывавшие античную наготу), на деле лишь выдает простоту удающихся Шлегелю отождествлений: статуя не изображает человека или бога в одеждах, а она *есть* этот одетый человек или бог.

Различения потому оказываются здесь ненужными для нового автора или невозможными для него, что отождествление для него естественно и просто. Именно поэтому в мысли об античной статуе ршается то, что относится вообще к человеку и что касается человека, его сущности; именно поэтому Шлегелю, с другой стороны, не приходится рассуждать о «человеке», его возможностях, границах, о границе человека и мира и т. п., что есть античная статуя, которая прямо являет (помимо всякой рефлексии и абстракции) возможности, скажем так — бытия человека человеком, т. е., например, возможности гармонии души и тела (душа продолжается в теле, и их гармония даже с блеском превышает, и человеческое «внутреннее» выходит во внешний мир, обращая свою границу с ним в образ своего внутреннего). И еще к таким же отождествлениям: запальчивость Шопенгауэра в завоевании решительно всего существующего для «субъекта»²² прямо пропорциональна его «наивности», с которой он может сказать, например, что «рассудок и мозг — это все равно», это одно и то же²³; вряд ли кто-либо из позднейших идеалистов, стремясь разделить субъективное и объекты, так запросто повторил бы такую ошибку отождествления духовного и материального, внутреннего и внешнего в отношении «я»²⁴.

Известная, свойственная мысли рубежа XVIII—XIX вв. нерасчлененность, некоторая ее сбивчивость, что касается проблемы внешнего/внутреннего, а стало быть, и вообще самоосмысления человека этого времени (что он есть? как следует себя представлять? что он есть в мире?), объясняются, по всей видимости, узловым и вершинным положением этой эпохи в истории культуры (или, специфичнее, — в мифосемиотическом процессе). Эта эпоха вторит античности, воспроизводит многие ее представления, мало того — активно стремится к этому. Она во многом выглядит прямо как сжатое повторение античности, ее резюме — но при этом столь отлична от античности по своим основаниям, столь отлична от нее и в осмыслении человека, что все это вторение античности почти немедленно приходит в противоречие с новым, и это новое вырывается на свободу и идет в дальнейшем уже своими неизведанными путями. Так и античный «характер», эхо которого раздается в эту пору (в разных отношениях, о чем пойдет речь ниже). Однако все это «резюме» исключительно важно — это как бы проясняющее отражение античных смыслов в сопряжении с тем новым, что уже вполне намечено. Мифосемиотическое совершение не так еще устремлено вперед, пока античные представления получают продолжение и отражаются; только после их принципиального преодоления, изживания и в искусстве утверждается совсем новый принцип построения, создания характера.

Приведенные примеры напоминают нам также и о том, что границу внешнего/внутреннего не только следует представлять себе подвижной (за нее ведется спор, и, пока он не решен, граница сдвигается), но и необходимо представлять пространственно, с собственной глубиной, а не геометрически-плоскостно. Она, эта граница, для мысли рубежа XVIII—XIX вв. проведена где-то между «я» (или «субъектом») и ближайшим окружением человека, а когда она проведена, то вернее всего считать, что это не плоскость, а как бы сплюснутое, предельно сплюснутое пространство, которое пересекают разнонаправленные (изнутри — вовне, извне — вовнутрь) энергии и где совершаются события перехода, явления — непрестанные и потому «обыденные» и в то же время несущие в себе основополагающую диалектику существования²⁵.

III

О необыкновенной пластичности греческого восприятия мира было сказано немало в разное время; в XX в. удалось показать, что такие основные понятия платоновской философии, как «идея» и «эйдос», причастны к греческому пластическому, скульптурному, объемному постижению, осмыслению мира²⁶. Сейчас это усвоено всеми, но еще относительно недавно платоновская «идея» понималась по аналогии с философскими абстракциями новейшего времени. Так, И. Кант считал, что в живописи, скульптуре, вообще во всех изобразительных искусствах существенное — это рисунок (*Zeichnung*), очерк, контур (*Abriss*), — так, подчеркнем, и в скульптуре; «форма предметов чувств», по Канту, — это *Gestalt* или простая игра (игра опять же *Gestalt*'ов или ощущений), и надо вспомнить, что *Gestalt* — это одно из немецких соответствий платоновской «идее» (*idea*, *eidōs* — это и образ, целое, форма, фигура, структура и т. д., что

в совокупности хорошо передавало бы семантику слова «Gestalt», если бы только молекула этого немецкого слова собирала свои атомы подобно греческому, однако это не так), «Философский словарь» И. Г. Вальха сразу же поясняет, что «и в латинском» *idea* означает «*Vorbild, Muster, Entwurf, Gestalt*»²⁷. По Канту же, основу *Gestalt* и игры *Gestalt*'ами составляет рисунок в одном и композиция — в другом случае²⁸.

Gestalt есть, таким образом, чувственно (зримо) воплощенный смысл и тем самым есть определенным способом переинтерпретированная платоновская идея. Отличия весьма глубоки; можно сказать так, что в одном случае всякому представлению предписывается как форма созерцания объемность, в другом — плоскостность, в которой и рождается схема, фигура целого, определяющая и целостность, и красоту *Gestalt*²⁹.

Далекие от абстрактной отвлеченности, греческие «идея» и «эйдос» как раз вводят всякое видение и уразумение (тесно связанные между собой) в грани изначальной пластической формы («вида»). Творческий первообраз, согласно с которым создаются и вещи, и произведения искусства³⁰, всегда близок тут и к художнику, и он находится не в «чистом» воображении (как царстве идеала, от которого отпала земная действительность), но в самих вещах и в самом языке. Показателем той глубины, на которой выступает объемность как форма видения, служит то обстоятельство, что, создавая надгробные изображения — а культ умерших был, очевидно, самым мощным импульсом к возникновению как портрета, так и изобразительного искусства вообще, — древние греки обращаются к круглой скульптуре, тогда как другие народы тяготеют к плоскостным изображениям.

Однако греческой культуре, греческому видению, мышлению и изображению вещей присуща и плоско-графическая передача смысла. Она находится в связи и в противоречии с основополагающим объемным «видением» вещей. Вероятно, эта связь и это противоречие коренятся в противоречивости видения и осмысления человеческого тела — а для греческой культуры эта одна из основных тем, с которой постоянно соизмеряется, особенно в классическую эпоху, и само видение-мышление идеи. Если считать крайней ситуацией и точкой отсчета такую, когда «все тело — лицо», то у греков на фоне телесного единства, телесной целостности, поддержанной пластичностью «идеи», должен был выступить и дуализм лица/тела, в последующие эпохи резко возросший, усилившийся. Лицо как знак «лица» (персоны, человека) известно и в Древней Греции; однако если победителю игр ставят статую не «портретную», но изображающую идеальное тело-фигуру, если портретные изображения на монетах появляются лишь после смерти Александра Македонского, в конце IV в., то очевидно, что дуализм лица/тела дан здесь лишь в самых начатках, в потенции. Если можно рискнуть так сказать, то общность и неразличимость природы, массивности и энергичности растущей плоти, того самого неукротимого *phuein*, почти без остатка погружают все в себя и удерживают при себе. Нужно какое-то сопротивление, нужна какая-то когитрилла, идущая извне, чтобы в такой поток роста что-либо вживлялось или врезалось и возрастало вместе с ним, чтобы получалось что-то *emphues* или *emperhucos*. Наоборот, в новейшей Европе дуализм лица/тела почти абсолютен; все тело — только лицо, все тело сведено к лицу,

к лицу «лица», весь человек — одно лицо, так что на массовых портретах лицо долгое время только пририсовывают к готовому мундиру, как у К. Брентано в его остроумном рассказе о «мадьярских национальных физиономиях»; пририсовывать же идеальное тело к портретно переданному лицу (Анн-Луи Жироде — «Мадемуазель Ланге в облике Данаи») — почти общественный скандал. Живописцы усердно изучают обнаженную натуру, но не мыслят «телесно», с телом как центральной идеей воображения (после неистовых попыток Микеланджело воскресить такое мышление).

Притом в то время, как в Греции изваянные тела вбирают в себя пространство и существуют как неотрывные от своего места-объема телатопосы, у Микеланджело пространство доминирует над телами, будучи сопряжено с ними пронизывающими его и выявляемыми художником энергетическими линиями. Отсюда у Микеланджело та свобода, с которой даже и изваянные тела полагают себя, движутся, изгибаются в пространстве, принимают в нем всевозможные позы, выступают в самых неожиданных ракурсах и т. п. Такое пространство удобнее изображать живописно, и оно выявляется тогда более зримо.

Греки же не создали ничего подобного графическому листу, ничего такого, что, подобно привычной нам печатной полосе, уничтожало бы всякую мысль об объемности (для создания такой полосы без собственной глубины сначала надо было, вероятно, прочно усвоить представление о равномерном геометрическом трехмерном пространстве). Графическая плоскостность в новом европейском искусстве может доходить до крайней последовательности, начиная с романтических художественных «иероглифов»³¹; у греков же графически-плоскостное лишь намечается.

Правда, у греков существовала живопись, нам неизвестная, за исключением поздней, в которой плоскостность усиливается. Что же касается ранней и совершенно неизвестной, то о ней можно предположить, что она в смысловом отношении существует внутри того сплошного словесно-зрительного перехода, внутри той словесно-зрительной сплошности, которая так характерна для греческой культуры и известна по множеству текстов (начиная с гомеровских), которые возникали, пока оставалась жива античная культура. Прозаические произведения возникают в связи с художественными, создаваемыми и осмысляемыми в поэтическом слове, — таковы некоторые греческие романы, таков диалог Кебета «Картина», таков жанр экфрасиса, с большими результатами исследованной Н. В. Брагинской³².

На переходе от слова поэзии к изобразительному искусству существует, таким образом, поэтически конструируемое художественное творение, создание которого связано с некоторыми еще недостаточно изученными сторонами греческой культуры. Видимо, таковые заключаются в весьма специфических приемах сохранения зашифровки, передачи — по открытой греками логике выговаривания-скрывания — таких смыслов (смысловых пучков), которые могли почему-либо считаться жизненно важными. «Вещь как космос: в таком значении до нас дошло много описаний искусно сделанных вещей, на которых изображена первобытная вселенная. < . . . > Бокалы и чашки, горшки и вазы, светильники, всякие сосуды — они рождаются мифотворческим смыслом. . . »³³. Выкованный

в слове Гомера щит Гефеста, «щит-солнце, высочайше соединяющий функции глаза и зеркала, он запечатлевает весь космос в его основных природных (астральном, божественном, человеческом, зверином) и социальных (война, мир, торговля, земледелие, охота, свадьба) горизонтах. Гефест, его создатель, выковал сюжеты щита, но в эпическом повествовании сцены эти остаются подвижными, ибо щит есть только зеркало вселенского круговращения. Правда, это такое зеркало, которое не просто служит Ахиллу доспехом, но даже руководит его дальнейшими поступками и речами»³⁴.

Видимо, греки и были заинтересованы в создании именно таких словесно-изобразительных моделей-подобий мира, в которых ограниченность изобразительных возможностей дополнялась гибким и многообразно выразительным словом, немая запечатанность изображения — словесной интерпретацией, эксегезой, повествовательным разворачиванием сюжета, а зрительная нереализованность слова — резкой интенсификацией всматривания или внутреннего видения. Слово и явный облик нацелены друг на друга, они восполняют друг друга, имея общее основание — именно наперед заданную объемность, пластичность постигаемых смыслов. Надо думать, что и реальная древняя живопись согласовывалась с этим и принимала участие в этой системе сплошности, сводившей слово и зримый облик, в этой системе, опиравшейся на общее начало объемности. Можно представить себе и то, что вообще все искусства объединяются этой уникальной системой, включая и музыку, которая до V в. была безраздельно связана со словом и даже в чисто инструментальном варианте отличалась поразительной определенностью ладового этоса³⁵.

Более ясное расхождение между основным пластическим принципом и «графически»-плоскостным, помимо того скрытого и потенциального, какой мог существовать между телом и лицом в статуе (между осмыслением того и другого), сказывается, кажется, в более прикладных видах искусства. Так — между вещественной и чувственной полнотой и завершенностью статуи, где сакральное и жизнеподобное объединены и слиты в идеальном теле (была ли когда-либо на деле достигнута «классическая гармония» — другой вопрос и дело взгляда) и скупостью, и сокращенностью мелкого рельефного изображения. Резные камни, трудоемкие в работе и требовавшие совершенного мастерства, тяготеют, при всей удивительной во многих образцах детализировке, к сжатости, к лаконичности черт, к иероглифичности своего рода; соотношения объемного и плоскостного здесь используются и обыгрываются. И если в сравнении с плоским иероглифом такое изображение весьма пространственно, объемно, жизненно, то по сравнению с большой скульптурой оно лишено свободы и зажато в плоскостях и поверхностях камня. Искусство драгоценной интимности близко к тому, чтобы вообще выступать как знак знака — иногда резные камни воспроизводили монументальные произведения искусства (о которых и известно иной раз только по ним). Если статуя — это реальное присутствие изображенного, а рельеф — напоминание о нем, знак того, кто отсутствует, то резной камень — это напоминание о таком знаке или напоминание о некотором важном смысле, а в последнем случае вполне естественно до крайности сокращаться и приобретать уже прямую графическую плоскостность.

Монета, технологически несовершенная, выявляет ход развития: не чуждая глубин видения и знания, допускающая и символы³⁶, монета с отчетливостью проявляет особенности графического. Рельеф уплощается и помещается в круг или иную форму: замкнутость определена не целостностью тела, а положена извне, положена самим принципом «печати» и оттиска и утверждена массовостью «тиража». Монета — это не «свое» бытие, не «что», а «то, на чем»: символ, «лицо», буквы — то, что превратит кусок вещества в нечто иное. И хотя это превращаемое «что» может обрести художественную ценность, рельеф, отпечаток знака, тяготеет к тому, чтобы скрадываться в своей графичности, функциональной «знаковости».

В противоположность этой — неминуемой (как тенденция) — графичности классическая скульптура греков словно изваяна безошибочной пластической природой, которая органически вырастила вот это тело, доведя его до возможного совершенства. Внутреннее и внешнее в таком изображении — как и лицо и тело — находятся в состоянии безразличного взаимосогласия. Безразличного — недраматического, бесконфликтного. Взаимосогласия — если только тело не превышает своей выразительностью лицо.

В такой скульптуре все внешнее, и, значит, прежде всего лицо, есть выражение внутреннего, а отнюдь, скажем, не оттиск печати (нечто налагаемое извне). Однако это внутреннее, найдя свое выражение в чертах лица и очертаниях фигуры, какими только могут и должны быть эти черты и эти очертания, обретает в них свое усвоение: внутреннее слилось с внешним как выросшее вместе с ним. Выражается не внутреннее как движение, как мгновение существования (как впоследствии в знаменитой группе Лаокоона), а как слившаяся с внешним сущность, бытие.

Гегелю это небезосновательно представлялось так: «Изменчивое и случайное, что присуще эмпирической индивидуальности, правда, погашено в возвышенных образах богов, но зато им недостает реальной, для себя сущей субъективности в ведении и волеии самих себя. <...> Величайшие творения скульптуры лишены взгляда, их внутреннее не выглядывает из них наружу как знающая себя самоуглубленность с той духовной сосредоточенностью, какую выявляет глаз. Свет души лежит вполне за пределами их сферы и принадлежит зрителю, который не способен заглянуть внутрь души этих образов, оказаться с ними с глазу на глаз»³⁷.

Внутреннее в статуе бога целиком перешло во внешнее, заведомо слившись с напором роста; внутреннее как таковое вообще не выражено. Но если перевес внутреннего (как в позднейшем, европейском искусстве) лишает фигуру и лицо сущностной необходимости, обрекает их на «случайность» своего существования и превращает в поле активного, самого энергичного выявления (выявления внутреннего), то здесь неминуем разрыв лица и тела — собственно, и остается только лицо с его мимикой, с его говорящими глазами. Лицо — как бы почти открытое, обнаженное внутреннее. Лицо греческой статуи — ни закрыто, ни открыто; оно пребывает в постоянстве своего бытия. Нет такой души, которая не была бы здесь телом, но именно поэтому нельзя строго говорить о гармонии внутреннего и внешнего, а лучше было бы говорить об их неразделенности,

исторически достигнутой в тот момент, когда отвлеченно-знаковое в художественном мышлении греков максимально соединилось с интуицией природно-телесного и было максимально преодолено в ней. Однако если телесный облик выносит наружу бытие в его постоянстве, — бытие бога или героя, то здесь вновь возникает, чуть намечаясь, дуализм лица/тела. Едва преодоленный в круглой идеально гармоничной фигуре, он возникает оттого, что голова, обретая свое жизнеподобное тело, сильнее задевается тенденцией к бытийно-общему. Лицо тяготеет тогда к тому, чтобы быть «своим» типом. Между «типами», с какой бы естественной жизнеподобностью они ни создавались, естественно, не может быть переходов (потому что каждый тип передает свое бытие, свой «образ» бытия, и, разумеется, тоже без всяких нюансов случайного и без всякой психологизации). А тогда классическая скульптура — это живая типология; она относится к типам бытия, воссоздаваемых идейно-пластично и плотски-природно.

Однако в таком случае лицо, как бы ни вращалось оно в свое столь жизнеподобное в своей идеальности тело, все равно оказывается близко от маски. И действительно, выражающее тип бытия лицо статуи уже в самой жизни очень близко к маске — лицо скульптурного бога и маска театрального бога. «... Маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. <...> Маска дает облик лица овеществленно, объективно, статуарно, как полный набор и специфическое чередование выпуклостей и впадин в единожды напечатленном и навечно застывшем отпечатке печати (charactër!)»³⁸.

Если бытийная типизация лица стремится «оторвать» лицо как маску от тела, то в дальнейшем развитии искусство могло пойти либо путем новой схематизации (потому что архаическая схематизация только что была, насколько возможно, преодолена), либо путем размывания маски, ее неподвижности, путем введения ради этого психологизма, движения и т. п., и скульптура пошла этим последним путем.

Гегель, говоря о греческом театре, рассуждал так: «Черты лица составляли неизменный скульптурный облик, пластика которого точно так же не вбирала в себя многоподвижное выражение частных душевных настроений, как и действующие характеры, которые в своей драматической борьбе представляли твердый всеобщий пафос, — отнюдь не углубляя субстанцию этого пафоса до проникновенности современной души (Gemüths) и не расширяя ее до детальности (Besonderheit) нынешних драматических характеров»³⁹.

На театре маска бога или героя продолжается в теле и фигуре актера, и в таком лицедействе дуализм лица/тела вполне явен, хотя он и не обсуждается. Пластика спектакля с его скульптурными образами-масками служит как бы средним звеном между круглой скульптурой и сокращенной пластикой рельефов малых форм, служит таким звеном по смыслу. Тем более театр соединяет совсем разнородное и по времени — архаический схематизм и совершенную телесную воплощенность образов. То графически-плоскостное и схематическое, что в классическом искусстве утопает в обилии идейно-организуемой плоти, театром все же сохраняется, притом в самом центре культурной жизни V в.

Лицо осмысливается как тип, как характер.

«Отдельный человек погружается у греков во вневременные типы статуй архонтов, поэтов, философов, типы, в которых отражается ясный порядок человеческого космоса»⁴⁰.

Греческий портрет типизирует. Сквозь черты изображенного он позволяет разглядеть нечто сверхличное»⁴¹. И это в том случае, если человек, которому ставят статую, удостоивается действительно индивидуального, т. е. портретного изображения⁴². Скульптурный Софокл IV в. переносит великого трагика в приподнятый мир типов, и тут нет субъективной индивидуальности, которую с легкостью отыскивали в созданиях древности, по аналогии со своим, само собой разумеющимся, зрители и читатели XIX в. Нет субъективной индивидуальности и в безобразном, силеноподобном Сократе, многочисленные изображения которого смешиваются с образами низших божеств. Изобразивший Сократа «скульптор изменил черты, которые, согласно описаниям, были столь безобразны, и приблизил их к образу Силена; форму сплюсненного носа ему не пришлось сглаживать, зато надо было смягчить глаза, выкатившиеся вперед, и толстые вывернутые губы большого рта»⁴³.

Греческая скульптура классической эпохи — результат того же несказанно стремительного развития, что и греческая трагедия V в., а эта трагедия в лице Еврипида оказывается на рубеже психологизированного искусства, а в трагедии «Рес» — почти уже в пределах снижающей проблемность острофабульной беллетристики. Все это составные того «греческого чуда» и «культурного взрыва», к существу которого вновь привлек внимание А. И. Зайцев⁴⁴. Греческое искусство чрезвычайно быстро проходит путь от аниконического знака-памятника к изображению и портрету⁴⁵. Поэтому в культуре V в. одновременно сосуществуют формы архаические и «ультрасовременные» и великий новатор Сократ уже ставит перед скульптором Клитоном вопрос о том, что «создатель статуй обязан передавать во внешнем облике фигуры (*tō eidei*) то, что творит в нем душа (*ta erga tēs psychēs*)» (Xen. Memor. III, 10, 8), а также рассуждает перед ним о блеске глаз борющихся, о сияющем выражении лица победителя — о всякого рода тонкостях, которые делались видимы этому уму (додумывающему крайние возможности своей эпохи). Речи Сократа влекут вперед, и сама его внешность — подсказка к движению и вызов идеальности.

На границе V и IV вв. в сознании и искусстве греков стало раздвигаться то, что на время соединилось или смешалось в классическом искусстве. Греческая трагедия, осмысляя человека, вводит нас в бурный разлад самих принципов постижения — вызывающих сомнения и противоборствующих.

В своих длинных монологах Медея Еврипида произносит слова, которые липают почвы скульптурные типы бытийного с их слиянием внутреннего и внешнего, с их слитностью лица и тела:

Ō Zey, ti dē chrysoy men hos cibdēlos ēi
tekmēri' anthrōpoisin ōpasas saphē

andrōn d' hotōi chrē ton sacōn dieidenai,
oydeis charactēr empephyce sōmati?

(Med., 516—519)

Перевод Иннокентия Анненского передает это место достаточно точно:

О Зевс, о бог, коль ты для злата мог
Поддельного открыть приметы людям,
Так отчего ж не выжег ты клейма
На подлеще, чтобы в глаза бросалось? . . .⁴⁶

Итак, «характер» — явление не психическое, а «соматическое»: Зевс должен был отметить своим знаком тело (sōma —) дурного человека. Итак, «характер» — это черта, знак, примета, все врезанное, прорезанное, процарапанное, затем печать, клеймо. Еврипидова Медея застаёт слово уже на известной стадии его развития⁴⁷. Медея пользуется словом «характер» как означающим нечто совершенно внешнее, однако ее речи вызывают по своему смыслу к характеру как внутреннему, к характеру как такому внутреннему, что должно особо выявляться наружно — помимо и наряду с «безразличным» взаимосогласием внутреннего и внешнего. Очевидно, однако, что мысль ее по-прежнему предопределяется как бы неподвижной сопряженностью внутреннего и внешнего: знак «дурного» — это должно быть особое клеймо, припечатанное снаружи. Вполне естественно, что Медея представляет себе вещи так, что это клеймо должно быть с самого начала вросшим в тело. Слова Медеи произнесены за 32 года до смерти Сократа, и Медея, можно думать, стоит тут перед той же самой неразрешимой проблемой, перед которой стояли скульпторы, изображавшие Сократа: едва ли они могли справиться с своей задачей — противоречивое богатство индивидуально-внутреннего, с двойственностью и ироничностью, никак не могло сходиться с внешним и видеться сквозь него. Едва ли, впрочем, скульпторы чувствовали свои проблемы с той остротой, что Медея. Однако острота остротой, но Медея в своем отчаянии, взывая к богу, попадает в тупик, созданный представлениями эпохи. Как ни сотрясай стены своей темницы, выходит одно — неподвижная сопряженность внутреннего и внешнего и создание печати извне — в виде вросшего в тело клейма.

Речи Медеи отражают некоторый этап в истории греческого «характера». Внутреннее развитие его семантики ведет к тому узлу значений, в котором, пожалуй, не предусмотрено до конца лишь одно — дальнейшая европейская судьба этого слова, в которой оно как бы выворачивается наизнанку. Особенность мышления и видения, присущая грекам, особенность идейно-пластического мышления⁴⁸, запечатлена и в естественно протекавшей истории слова «характер»: простейший элемент зрительности, образительности, заключенный в знаке, уже указывает на рельеф и на известную объемность, только что таковая может и сплющиваться, и сходить на нет. Graphō (ср. графика) первоначально тоже значит «рою», «царапаю», как и глагол charassō. Все это слова из обихода резчика, гравера, медальера, скульптора (хотя деятельность ваятеля определяется через результат его труда — andriantopios, agalmatopios⁴⁹). Charactēres, как и grammata, — это руны, вырезанные буквы⁵⁰, начертания,

слитые со своим смыслом и потому взятые со стороны своего цельного образа: как священные знаки, стоящие труда, они обнаруживают тенденцию к одухотворению. Отсюда метонимически развившиеся значения — так, сочинение «Peri tōn charactērōn. . .» Metrofana из Лебадеи означает уже не «о буквах», а «о стилях»⁵¹; но это уже эпоха эллинизма, когда картина разворачивающихся смыслов «характера» сильно отличается от классической эпохи и служит прологом к новому времени.

Так, деревянный кол charax, превратившийся в инструмент резчика (charactēr) и отпечаток медали, оттиск печати, клейма, положил начало смысловому развитию в сфере духовного, подобно тому как тяжелые удары молота (τυπτό) породили наконец рельефные изображения печатей, медалей, монет (τυροί). У Платона медали, печати, монеты поставлены в ряд — все это «характеры»: nomismatos idea cai sgraphidōn cai pantos charactēros (Polit., 289b).

Для греческого миропонимания крайне существенна опора на «тело»: так и смысл слова, развиваясь, обогащаясь и прилизываясь духовным началом, находит для себя вещественное, пластическое оформление и, неотрывный от него, уже с ним не расстается. Таков и греческий «характер», связанный с деятельностью вырезывания и затачивания и имеющий в качестве своего предка кол и подпорку, — совсем не случайно он почти совпал с потомством бьющего по наковальне молота. Сами слова словно отпечатки смысла в контуре печати. Развившись до такого представления, они в дальнейшем, вплоть до «стиля» и до «типа», пока границы языка еще не нарушены, постоянно озираются на это свое, сдерживающее их, образно-духовное оформление.

Момент совпадения внутреннего и внешнего, телесного, вещественного, их неразъединенность — все это таково, словно надо радоваться тому, что они могут беспрестанно отражаться друг в друге, вращаясь в заданном им круге! Пеласг, царь Аргоса, так обращается к дочерям Даная — кажется, не без благодушной иронии и с недоверием, скорее наигранным:

Не может быть, о гостя, мне не верится,
 Что в самом деле родом вы из Аргоса.
 На уроженок Ливии походите
 Вы больше, чем на женщин из окрестных мест.
 Такое племя мог бы породить и Нил,
 И кипрские, пожалуй, отпечатались
 Черты на лицах женских — от отцов они.
 Еще индийских вы напоминаете
 Кочевниц — у границы с Эфиопией
 Те на верблюдах ездят, я слышал, верхом. . .⁵²

(Пер. С. Анна)

Два стиха о «кипрском» характере лиц четко сжимают необходимый «круг понятий»:

Cyprios charactēr t' en gynaikeiois typois
 eicōs peplēctai tectonōn pros arsenōn

(Hic., 282—283)

Кипрский «характер» выбит (от charassō — «ударяю») на лицах, так что «характер» не просто «черты», а именно раз и навсегда данный, более нестираемый оттиск печати или даже сам инструмент в руках «созидателей», «строителей» (tectōn — родственно русское «тепшу»), которым высечен, вытесан рельеф образа. «Женским лицам» (gynaiceioi tyroi), «типам» — материалу рельефного изображения — сопоставлены «мужеские созидатели» или «строители», демиурги этих вечных печатей, и все целое описано как своего рода возвышенно-творческое и притом конструктивно-точное производство — кузница духовно-материальных форм. Слову tectōn, означающему «строитель», «плотник», принадлежит тут особая роль: показать это оттискивание печатей в свете божественного творчества, создающего и всю материальность, и всю духовность творимого⁵³. Это слово вновь возвращается в трагедии Эсхила — в архаически могучем воспевании извечного Зевса:

(aytos ho) patēr phytoyrgos aytocheir anax,
 genoys palaiophrōn megas
 tectōn, to pān
 mēchar oyrios Zeys (592—594)

Сам вседержитель, сам отец премудрый
 Всего живого, сам творец,
 Зевс — моего зачинатель рода.

(Пер. С. Анна)⁵⁴

«Характер» и «тип» — это в конечном смысле запечатления творческого начала, именно начала исконно творческого, извечного, премудрого («древлемуудрый созидатель» — palaiophrōn megas tectōn).

«Характеры» производятся неугасшей силой божественного творчества. Но в них же и конец, край такого творчества и его цель: отпечатлеваясь, «характеры» не предполагают далее ничего за собой. ничего внутреннего или хотя бы индивидуального и равно к лицу пятидесяти дочерям Даная.

Спустя совсем немного времени Медея, как мы видели, только мечтает о такой простоте «характера», при которой «дурной» человек был бы сразу же отмечен признаком своей «дурноты». Говоря о «характере», Еврипид в этом месте выражался более точно, чем его переводчик: выбрав для «характера» «клеймо», Н. Анненский дальше пошел уже на поводу у этого слова — клеймо выжигают; у Еврипида же, как сказано, «характер» должен был вращиваться в тело. «Характер» проще «клейма» — нечто вроде резкой отметины судьбы. Но Медея у Еврипида убеждается, напротив, что такого «клейма» на теле человека нет! Соотношение внутреннего и внешнего, сущности и явления становится загадкой. Этим определяется трагизм непонятности: чужая душа — потемки, она не выявлена заведомо и постижимо для чужого взгляда. Этим и подтверждается то, что взгляд поэта устремлен теперь в глубины характера — такого, как понимают характер теперь: взгляд устремлен — но там пока ничего нет, кроме загадки! Все, кто когда-либо, как Ф. Ф. Зелинский и многие другие, находили в Еврипиде современную мученическую и разъятую психологию души, поступали так небезосновательно и были близки к сути происшедшего: психологизм Еврипида отделен от современного непроницаемой тонкой преградой. То, в чем писатель-психологист копался с удовольствием

или с раздраженным нетерпением, все это для Еврипида закрыто тонким и непрозрачным. Все происходит — вовне внутреннего, перед самим внутренним.

Еврипид еще очень хорошо помнил — и мог себя в том уверять, — что

... меж людей на благородном знак
И грозный и красивый. Если ж доблесть
В ком светится, на том и ярче знак.

(Пер. И. Анненского) ⁵⁵

deinos charactēr capisēmos en brotois
esthlōn genesthai, capi meizon erchetai
tēs eugeneias onoma toisin axiois

(Нес., 379—381)

Однако в творчестве Еврипида одна из главных тем — это расхождение видимости и сущности, внешнего и внутреннего, утрата их тождественности и глубокое разочарование в природе человека. В человеческой природе поселилось замешательство: *echoysi gar taragmon hai physeis brotōn* (El., 368). Благородство бывает теперь поддельным, и многие благородные — дурны (*all' eugeneis men, en de cibdelō tode; polloi gar ontēs eugeneis eisīn casoī* — 550—551). «Нечего почитать богов, если неправда берет верх над правдой» (583—584). Наконец, хор в «Геракле» поглощен той же заботой — «нет от богов разграничения ни добрым, ни дурным» (*пуn d' oudeis horos ec theōn chrēstois oude casois saphēs* — Нер., 669): если же у богов были бы разумение и мудрость в отношении людей, то добродетельным давалась бы двойная юность — очевидный знак (*charactēr*) добродетели, а низость проживала бы свою жизнь лишь единожды ⁵⁶.

Та же тема — несоответствия внешнего и внутреннего в человеке — присутствует и у Софокла, которого по традиции следовало бы рассмотреть до Еврипида (один пример из Софокла был уже приведен раньше). Известно, что Софокл называет человека самой страшной или ужасной силой в мире, связывая с этим представление о неудержимости, разнузданности, безбожности людей. Вместе с тем тон Софокла, когда он говорит о человеке, резко отличается от еврипидовской иступленной драматичности своей выдержанностью, сосредоточенной мудрой просветленностью и терпением. Поэтому едва ли сейчас можно было бы повторить вслед за У. Вилламовицем, что Еврипид ближе Софокла нашей современности и что Софокл поражает чуждостью своих взглядов и мотивов ⁵⁷. По крайней мере, говоря о человеке, Софокл выдает свою большую близость, — разумеется, не своим более спокойным тоном (тон мог бы быть и совсем неспокойным), а той простой очевидностью, с которой он умеет говорить о внутреннем, что присуще человеку. В этом уже можно было убедиться: *psuchē, rhōpēta, gnōtē* — все это «внутреннее», просто называемое, без той перенапряженности сопряжения с внешним, которую создавал Еврипид. Если внутреннее открывается Еврипиду как трагическая загадка, непроглядная тьма, то Софокл хотя бы знает, как называть эту загадку, как овладеть ею словесно. Отсюда можно заключить, что, как выражались в давние времена, у Софокла совсем иной «пафос». Так это и есть; хотя и его заботит

все та же неясность и все тот же обман, связанный с невыявленностью внутреннего, он способен, кажется, брать человека гораздо цельнее, чувствовать уверенность в своем довольно мрачном знании о нем и не готов обманываться в нем все снова и снова, с прежней резкой болью.

Софокл обходится без того слова «характер» (когда говорит о человеке), которое так необходимо было Еврипиду, потому что создавало резкий контраст внутреннему (не явленному). У Софокла же появляется свой мотив — мотив времени, когда он говорит об этой невыявленности внутреннего: человека не узнаешь, пока не пройдет такое-то, очевидно, большое время. Что характер, что внутреннее человека раскрывается во времени (и, значит, без драматической «сшибки» в тот миг, когда умри, но положи «все» человека, как это у Еврипида, — только что это-то и невозможно!), — в этом Софокл сходится, как будет ясно из истории судьбы «характера», с Гёте, который тоже, столь же терпеливо, вводит в эту проблему мотив времени. Неявленность внутреннего, невыявленность человека в его целостности, конечно, трагична, но к этому трагизму, к этой загадке хотя бы теоретически есть какой-то ключ. Невыявленное выявит время.

И вот два места из Софокла, где он рассуждает в таком духе («не узнаешь, пока не»):

Но трудно душу человека знать,
Намеренья и мысли, коль себя (prin an)
Не выкажет в законах он и власти.

(«Антигона», 175—177.

Пер. С. В. Шервинского, Н. С. Познякова) ⁵⁸

..chronos dicaion andra deicnysin monos,
sacou de can en hēmerāi gnoiēs miāi

(O. R., 614—615)

Нам честного лишь время обнаружит, —
Довольно дня, чтоб подлого узнать.

(Пер. С. В. Шервинского) ⁵⁹

К этим двум местам можно присоединить еще одно — Дейянира рассуждает о своей судьбе: судьбу человека не узнаешь, пока он не умрет, была ли она хорошей или дурной ⁶⁰ (сама же Дейянира есть в этом смысле исключение):

Logos men est' archaios anthrōpōn phaneis,
hōs ouc an aiōn' ecmathois brotōn, prin an
thanēi tis, ouy' ei chrēstos ouy' ei tōi cacos

(Trach., 1—3)

Софокл ссылается при этом на давний людской «логос» ⁶¹ (поговорку, передаваемое из поколения в поколение суждение), и в своем полном терпении взгляде на выявление человеческой сущности Софокл, наверное, опирался на крепость народного опыта.

В конце классического периода греческой культуры «характер» еще крайне далек от новоевропейского «характера». Однако судьба «характера» соединилась теперь с судьбой осмысления человека как проблемой выявления внутреннего через внешнее и как задачей обретения человеком своего внутреннего. Связь «характера» с таким осмыслением человеческого оказалась стойкой — это слово попало как бы в благоприятные условия развития.

Разворачивание этого слова и «переворачивание» его смысла все еще, однако, впереди.

¹ *Scriptores physiognomici graeci et latini / Rec. R. Foerster. Leipzig, 1893. T. 2. P. 347—349.*

² См., напр.: *Gandelman C. The poem as map: John Donne and the «anthropomorphic landscape» tradition // Arcadia. 1984. Bd. 19, H. 3. S. 244—251.*

³ *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 94.*

⁴ *Пиндар. Ваххилд: Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 49.*

⁵ Там же. С. 51. Слова с *ph-* — в центре представленный Пиндара; см. о «das gewachsene Wesen» у Пиндара: *Marg W. Der Charakter in der Sprache des frühgriechischen Dichtung: (Semonides, Homer, Pindar). Würzburg, 1938. Nachdruck: Darmstadt, 1967 (Libelli, Bd. 117). S. 88—93; phya характеризует у Пиндара все бытие человека (Ibid. S. 97); так, *marnasthai phyai* означает «sich mühen unter Einsatz dessen, was einem angehört und zur Verfügung steht, von Gott, dem gottgegründeten Schicksal gegeben» (Ibid. S. 97—98); подлинное знание бывает *to phyai* в отличие от рутинной *techné*; *to de phyai kratiston haran* (Ol. 9, 100); здесь же о развитии слов с *ph-* в Аттике при обозначении свойств характера вроде *oys ephy Solōn bathyphrōn* (Solon, fr. 23, 1); *perphycen esthlos hōst' philois* (Soph. El., 322).*

⁶ *Иванов Вяч. Вс. Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния // Структура текста. М., 1980. С. 86, 88.*

⁷ *Зайцев А. И. Свобода воли и божественное руководство в гомеровском эпосе // Вестн. древ. истории. 1987. № 3. С. 140, 141.*

⁸ См.: *Иванов Вяч. Вс. Указ. соч. С. 80—85.*

⁹ См.: *Зайцев А. И. Указ. соч. С. 141.*

¹⁰ *Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 431; Ср.: Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 430.*

¹¹ *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 6. С. 157—158.*

¹² *Jünger E. An der Zeitmauer. Stuttgart, 1959. S. 35.*

¹³ *Федин К. Собр. соч.: В 12 т. М., 1985. Т. 9. С. 487.*

¹⁴ См., напр., «этос» в роли «иронии»: *Turasiewicz R. Zakres semantyczny ethos w scholiach do tragikōw // Eos. 1978. Vol. 66. F. 1. S. 17—30.*

¹⁵ *Pindar. B.; Stuttgart, 1914. Bd. 1. S. 69, 79.*

¹⁶ «Bey einer schön bekleideten Griechischen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. Sie ist wirklich ganz sie selbst, und die Bekleidung kaum von der Person zu unterscheiden» (*Athenaeum* (1799). В., 1960. Bd. 2. S. 43). Наш перевод сознательно коряв — по той причине, что важные для смысла моменты не передаются в гладком виде вследствие чуждости запечатленных в тексте представлений для современного языка.

Обратим внимание еще и на слова, история которых сходна с историей «характера». Такова латинская «persona» в ее развитии от маски, личины (как знака индивиду, отождествляемого с ним; см.: *Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 41*) до «персоны» как человека, личности; ср. «парсуну», которую «снимают» с человека и которая его репрезентирует, с остаточным представлением о тождестве личины и самого человека-«лица». Функция портрета-парсуны — «оживление умерших», по выражению Симона Ушакова (см.: *Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987. С. 119; ср. с. 126. См.: Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979; Она же. Портретные формы в Польше и России в XVIII веке: Некоторые связи и параллели // Сов. искусствознание '81. 1982. № 1. С. 85—125, особенно с. 93 —*

о соотношении иконы и портрета как запечатления святого в момент перехода от земного к вечному бытию).

Ср. также греч. *herm-* в развитии от подпорки или утеса, камня (*herma, hermis*) до «гермы» (*hermes*) как вида изображения.

«Персона» демонстрирует процесс интериоризации, а статуя и герма — формы осознания человеческого через наделение внешнего человеческим содержанием.

¹⁷ *Athenaeum*. S. 43.

¹⁸ *Schopenhauer A. Sämtliche Werke: In 5 Bd. Leipzig, 1905. Bd. 1/2. S. 35.*

¹⁹ Шопенгауэр цитирует из У. Джонса (*Ibid.* S. 34): «The fundamental tenet of the Vedanta school consisted not in denying the existence of matter, that is of solidity, impenetrability, and extended figure (to deny which would be lunacy), but in correcting the popular notion of it, and in contending that it has no essence independent of mental perception; that existence and perceptibility are convertible terms».

²⁰ *Schopenhauer A. Op. cit. Leipzig, S. a. Bd. 3. S. 103.*

²¹ *Ibid.* Bd. 1/2. S. 35.

²² «Субъект» — одно из слов, самым ярким образом засвидетельствовавших процесс интериоризации; исторически *subjectum* прямо «переворачивается», погружаясь во внутреннее человека и даже отождествляясь с «человеком» как один из синонимов такового. Субъект Шопенгауэра претендует на то, чтобы быть тем, чем был прежде бог, — все познающим и никем не познаваемым. Об истории *hypo-sēimēnon/subjectum* говорится во многих работах М. Хайдеггера.

²³ *Schopenhauer A. Op. cit. Bd. 3. S. 103.*

²⁴ Последующее развитие философии многообразно расчленило ту проблематику, которая у Шопенгауэра нередко содержалась в первоначальном состоянии.

Что касается истории древних культур, то обычно совершают обратную ошибку, различая и противопоставляя духовное и материальное в духе абстракций новейшего времени. См., напротив, анализ основных представлений Фалеса (в том числе «воды») в работах А. В. Лебедева: *Лебедев А. В. Демиург у Фалеса: К реконструкции космогонии Фалеса Милетского* // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 51—66; *Он же. Фалес и Ксенофан // Некоторые категории античной философии в интерпретации буржуазных философов. М., 1981. С. 1—16.*

²⁵ Согласно фрагменту В 93 Гераклита об Аполлоне, который в Дельфах *oute legei oute cryptei alla semainei*. Эти слова не только называют тому, о которой ведем мы речь, — о скрывающемся-открывающемся на границе внешнего/внутреннего, — но, кажется, тому всей науки о культуре: она ведь занята именно тем, что никогда не существует для нас «в себе», как таковое — ни как доступное, ни как вообще недоступное, ни в своем собственном адекватном и тождественном себе бытии, ни в полной отчужденности от себя и чуждости себе, т. е. никогда не существует ни совсем открыто, ни совсем скрыто, но существует всегда как подающее знак о себе, подающее весть, дающее знать о себе, указывающее, кивающее на себя, как соединяющее, опосредующее открытость и тайну, явленность и скрытость. Это и происходит в беспрестанно совершающихся событиях выявления. В истории культуры, полной соотражающихся выявлений (между людьми, между человеком и бытием, между людьми разных культур, наконец, в самом человеке как осмысляемом единстве), и совершается то, что мы назвали мифосемиозисом. Бог Гераклита мог бы, кажется, выговаривать до конца то, что знает, но он, вероятно, должен подстраиваться к людям и, пользуясь их языком, и говорить, и скрывать. Прибегнув к языку, бог находится в языке, внутри языка. В этом же смысле, по слову поэта, «мысль изреченная есть ложь» — в той именно мере, в какой она вынужденно *cryptei* и причастна к диалектике выявления, к «киванию» на месте прямого выговаривания смысла (если бы таковое было возможно), к семиозису.

²⁶ См., напр.: *Лосев А. Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 149—150.*

²⁷ *Walch J. G. Philosophisches Lexicon. Leipzig, 1726. Sp. 1492; 2. Aufl. Leipzig, 1733. Sp. 1497.*

²⁸ *Kant I. Kritik der Urteilskraft, A 41—42 / Hrsg. von R. Schmidt. Leipzig, 1956. S. 90.*

²⁹ Отметим, что *Gestalt* передает и греч. *schema*, как бы лаконично конципированный облик, фигуру чего-либо, «схему». *Gestalt* «схематична» по сравнению с *idea*. Заметим, что акцентировать в «эйдосе» момент абстрактного схематизма своевременно и уместно: «. . эйдосы суть содержания всякого „что“ и принцип объяснения как та-

кового» (Доброхотов А. Л. Категория бытия в западноевропейской философии. М., 1986. С. 44).

³⁰ Нет нужды липший раз говорить сейчас, что такого рода суждения схватывают ситуацию весьма дифференцированную и исторически сильно видоизменяющуюся. См.: *Schweizer B. Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike // Neue Heidelberger Jahrbücher, 1925. S. 28—132; Id. Mimesis und Phantasia // Philologus. 1934. NF 43 (89). S. 286—300.*

³¹ *Volkman L. Die Hieroglyphen des deutschen Romantik // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1926. NF 3. S. 157—186; Traeger J. Philipp Otto Runge und sein Werk. München, 1975. S. 118—119.*

³² См.: *Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 259—283; Она же. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 224—289.*

³³ *Фрейдберг О. М. Указ. соч. С. 71.*

³⁴ *Гусейнов Г. Ч. Грифос: предметное и словесное воплощение греческой мифологии // Контекст-1986. М., 1987. С. 94.*

³⁵ Об этом в новом освещении см.: *Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986; Он же. Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание. Л., 1987. Вып. 3. С. 114—148. Особенно с. 129—130.*

³⁶ По мере того как растет интерес к символам-знакам и знакам-иероглифам, эмблемам и т. д., престиж монет резко возрастает: «*Multa sub Numismatum cortice latent mysteria naturae*»; «*Über diß ists heute zu Tage dahin gekommen / da ein recht-schaffener Politicus in allen galanten Wissenschaften muß erfahren seyn / davon zu discuirren / raisoniren / und nach Gelegenheit sich hierdurch wohl gar bey grossen Herren und der galanten gelehrten Welt zu recommendiren*»; «...die Redner-Kunst dadurch könne befördert werden...» (*Olearius J. Chr. Curiose Müntz-Wissenschaft... Jena, 1701. Nachdruck: Leipzig, 1976. S. 25, 23, 29.*)

³⁷ *Hegel G. W. F. Werke. B., 1837. Bd. 10/11. S. 125.*

³⁸ *Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность»: (Протоистория и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 217—218.*

³⁹ *Hegel G. W. F. Op. cit. S. 518.*

⁴⁰ *Schweizer B. Zur Kunst der Antike: Ausgewählte Schriften. Tübingen, 1963. Bd. 2. S. 181.*

⁴¹ *Ibid. S. 190.*

⁴² *Richter G. M. A. Greek portraits II: To what extent were they faithful likenesses? Bruxelles, 1959; Eadem. Greek portraits III: How were likenesses transmitted in ancient times? Bruxelles; Berchem, 1959 (Coll. Latomus, 36, 48); Schweizer B. Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen // Berichte der Sächs. Akad. d. Wiss. Philol.-hist. Kl., 1939. Leipzig, 1940. Bd. 91, N 4; auch. in: Id. Zur Kunst der Antike. Bd. 2. S. 145—167.*

⁴³ *Schefold K. Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Basel, 1943. S. 68.*

⁴⁴ *Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции, VIII—V вв. до н. э. Л., 1985.*

⁴⁵ См. в связи с данными языка и культурной истории на примере греческих названий «статуи»: *Benveniste A. Les sens du mot colossus et les noms grecs de la statue // Revue de philologie. 1932. Vol. 6, N 2. P. 118—135.*

⁴⁶ *Еврипид. Трагедии. М., 1969. Т. 1. С. 128.*

⁴⁷ К наиболее ранним фазам относится *charactēr* как *nomen agentis* (редко). «Поверхностные» значения «характера» см. у Еврипида же в сцене узнавания Ореста: старик воспитатель пристально вглядывается в Ореста («Что он уставился на меня, как на блестящий характер золотой монеты, *αργυρού <...> λαμπρόν χαρακτήρ?*» — *El., 558—559*) и видит над бровью рубец — след раны, полученной на охоте; в синонимическом ряде приводятся слова: *ουλέ, χαρακτήρ, ριθμάτος τεσμερίον*, знак падения, *symboloi* — 572—577). Ср. также весь монолог Ореста (367 и след.), где поэт обходится, правда, без слова «характер».

К истории слова: *Körte A. Charakter // Hermes. 1929. Bd. 64. S. 69—86.*

Названная выше (примеч. 5) работа В. Марга посвящена не слову «характер», а словам и представлениям современной сферы «характера». См. также: *Савельева О. М.*

О взаимосвязи мышления и личности в интерпретации греческих лирических поэтов VII—VI вв. до н. э. // Вопросы классической филологии. М., 1984. Вып. 8. С. 47—57.

⁴⁸ Что *plastata* — это в греческом и всякое «мнимости» и что в «пластическом» заключено и нечто обманчивое, а не просто творческое, сейчас невозможно обсуждать. Можно только думать, что греческая мысль хорошо разработала в языке и отложила в нем всякие тонкости относительно мифосемиозиса, да которых сейчас надо еще дойти.

⁴⁹ В то время как первое слово указывает на воспринятие человеческой фигуры (*andrias* от *aner* — «муж», «мужчина»), второе отражает архаическую световую эстетику, наделяющую блеском всякую ценную вещь, предмет обладания (*agalb*, *agalma* и пр.), и принадлежит к широко представленной в греческом группе слов с индоевропейским корнем (см.: *Walde A. Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen / Hrsg. von J. Pokorny. B.; Leipzig, 1930. S. 622—624*). *Agalma* в значении «предмет поклонения, статуя» принадлежит классической Греции, будучи как бы продуктом эстетической рационализации семантики слова (ср.: *Himmelmann N. Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft. Wiesbaden, 1969. S. 16, 29—31; Schmitz H. Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang. Bonn, 1959. S. 183—184*). У поздних античных авторов встречается такое пользование словом *agalma*, которое заключается в себе напряженную рефлексию его смысла и отражает новую сакрализацию греческого духовного наследия. У Прокла душа содержит в себе «образы и смыслы сущих вещей» — «как бы изваяния их, *agalmata tôn ontôn*» (*Ex Procli scholiis in Cratylum Platonis excerpta ed. Io. Fr. Boissonade. Lipsiae: Lugduni Bat., 1820. P. 7*). У Олимпиодора имена богов — «звучащие изваяния», *agalmata phōnēnta* (*In Phileb., 242*); обе цитаты — у Дильса и у С. Я. Лурье: *Лурье С. Я. Демокрит: Тексты, перевод, исследования. Л., 1970. С. 139*. В классическую эпоху возможно, однако, и далеко идущее снижение слова, его десакрализация совсем в просветительском стиле — о людях, полных ложных мнений и сословных предрассудков, можно сказать, что это — «тела без ума, просто выставленные на площадь изображения, украшения площади» (*hai de sarces cai cenai phrenōn agalmat' agoras eisin — Eur. El., 387—388*); нельзя не ощутить здесь и определенную эстетическую тенденцию.

⁵⁰ Ср. *Buchstaben*.

⁵¹ Это значение есть уже у Аристотеля; оно разрабатывается начиная с эпохи классики; см.: *Körte A. Op. cit. S. 76, 79—80*. О развитии риторического понятия «характер» см.: *Fischer L. Gebundene Rede: Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968. S. 106—131*.

⁵² *Эсхил*. Трагедии. М., 1971. С. 50.

⁵³ Это слово восходит к индоевропейскому. См.: *Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967. S. 296—297 (§ 601); Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. С. 705—706; Топоров В. Н. Санскрит и его уроки // Древняя Индия: язык, культура, текст. М., 1985. С. 10; Кальгин В. П. Язык древнейшей ирландской поэзии. М., 1986. С. 19—20.*

⁵⁴ *Эсхил*. Указ. соч. С. 63.

⁵⁵ *Еврипид*. Указ. соч. Т. 1. С. 359. Перевод существенно отходит от подлинника по причине добавок («красивый», «светится»).

⁵⁶ Допустимо думать, что Еврипид в речах хора фиванских стариков воспроизводит черты старческого мышления — такого, которое склонно к повторам (отсюда плеоназмы), — и в то же время не может передать основную логику рассуждения. Действительно, где уж тут «ясность характера», если благородному человеку — чтобы благородство его вышло наружу — нужно сначала умереть и тут же начать вторую жизнь, а человеку подлому — умереть в первый и последний раз?! Очевидно, что здесь, как и у Софокла, проблема характера как вы-явления внутреннего поставлена в связь со временем (которое скажет все), но только иронически-замысловато. Если же отставить в сторону несбыточные и праздные мечтания хора, то и сам хор приходит к тому, что

nyn d' oyeis horos ec thebn
chrēstois oye cacois saphēs

нет ясного *horos'a* от богов ни добрым, ни дурным, т. е. нет ясной границы, разграничения. А тогда хор лишь вновь повторяет то, что было сказано в трагедии раньше и что принадлежало к глубоким убеждениям Еврипида: *oyden anthrōpoisin tôn thebn saphēs* — нет людям ничего ясного от богов (62). Относительно *horos'a* У. Виламовиц

лишет, что вместо него мог бы стоять и «character» (*Wilamowitz-Moellendorf U. von. Euripides' Herakles. B., 1959. Bd. 3. S. 154*).

К пониманию стиха 655: *ei de theois en xynesis cai sophia cat' andras* — протасис, с которого начинаются мечтания хора, и вопреки толкованию У. Виламовица и других (см., напр., перевод Д. Эбенера), *xynesis* и *sophia* следует считать однородными членами предложения и *sophia cat' andras* понимать не как «рассудок у людей», «рассудок людей» и т. п., но приблизительно так: мудрое устройство (богов!) в отношении людей. Важно даже не то, что мудрость, или рассудок, или здравый смысл людей (так у Виламовица) оказываются ни при чем в дальнейшем рассуждении, но то, что *знака, ясности* ждут от богов, от их установлений, убеждаясь, что ни знака, ни ясности нет. Из переводов У. Виламовиц очень описателен, Д. Эбнер чуть более точен, зато весьма точен (по существу) И. Я. К. Доннер: *Wäret iht klug, Götter, und wögt Menschengeschick mit Weisheit. . .* (*Euripides von J. J. C. Donner. Heidelberg, 1852. Bd. 3. S. 220*). Соответственно переводит И. Анненский. Очень точно передан у Доннера и ст. 664—665: *Kein göttliches Zeichen gränzt ab. . .*

Относительно *synesis* (*Eurip. Or., 396*), губящего Ореста, который познал, что сотворил ужасное, см.: *Столяр А. А. Феномены совести в античном и средневековом сознании // Историко-философский ежегодник '86. М., 1986. С. 21—34* (с литературой: С. 34—35. Особенно с. 26); *Ярхо В. Н. Была ли у древних совесть?:* (К изображению человека в аттической трагедии) // *Античность и современность. М., 1972. С. 251—263.*

⁶² Ср.: *Wilamowitz-Moellendorf U. von. Op. cit. Bd. 2. S. 157.*

⁵⁸ *Софокл. Трагедии. М., 1958. С. 153.*

⁵⁹ Там же. С. 27.

⁶⁰ Относительно *aiōn. Aiōn* — это жизнь или судьба всякого живущего, осмысляемая так: *aiōn* — это «век» живущего, «век» человека, а «век» — это телос, объемлющий время всей жизни (*Arist. de caelo, 279a*), т. е. жизнь как *aiōn* понимается как целостность, определяемая целью целого. «Айон» — целый смысл, целая смысловая итоговая совокупность, поскольку значение *periechon* у Аристотеля от «о-кружающего», «обрамляющего» переходит к тому, что охватывает собой, обнимает в себе «все» как итог, смысловой результат (здесь — целый «айон» жизни); «айон» — все, что охватывается им, целое, и притом наделенное целью. Следовательно, думать, что окончательное значение «айона» можно определить, лишь прожив его, вполне отвечает внутренней направленности смысла слова. Хотя, надо полагать, *aiōn* задан наперед (и только неведом человеку). Отсюда же *aiōn* и срок — как вложенный внутрь, заданный по судьбе; отсюда жизнь и судьба (чья-либо). См. об *aiōn*: *Wilamowitz-Moellendorf U. von. Op. cit. Bd. 3. S. 154—155.*

Нельзя ли предположить, что и *horos*, о котором рассуждает хор в еврипидовом «Геракле» (см. выше. примеч. 56), втайне обнаруживает здесь связь со временем (и этим отличается от «характера»): ведь из мудрствований хора вытекает лишь то единственное, что ждать «знака» или «границы» благого и дурного в человеке можно лишь от прожитой до конца жизни — вот тогда-то и одарить бы благого второй жизнью. . . Когда жизнь прожита, тогда и появится знак: хорошо бы обратить его во что-то совершенно очевидное, но так не получается. На деле-то, выходит, «граница» проходит во времени, а не по поверхности человеческого тела и чела.

⁶¹ Ср.: *Trach. 945—946:*

. . . *ou gar esth' hē g' ayriōn,*
prin ey parēi tis tēn paroysan hēmeran.

См. также: *Schmitt A. Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der «Antigone» // Antike und Abendland. 1988. Bd. 34. S. 1—16. Bes. Anm. 14. S. 3—4.*

РИМСКИЕ МОРАЛИСТЫ И ИММОРАЛИСТЫ НА ИСХОДЕ РЕСПУБЛИКИ

*Д. В. Панченко**

1

Политическая жизнь бурной эпохи Гражданских войн полна эксцессов. Нам то и дело сообщают о неслыханных замыслах и неслыханных делах. Что и говорить — во многом состояние нашей традиции объясняется двумя простыми обстоятельствами. Во-первых, время падения Республики несравненно богаче документировано, чем предыдущая эпоха. Во-вторых, время беспрестанных схваток было временем беспрестанных инвектив. И все-таки за нагромождением сплетен и клеветы проступают контуры реальных явлений, к одному из которых я и хочу привлечь внимание. Это распространение в среде нобилитета демонстративного, вызывающего поведения. Речь идет не просто о честолюбцах и хвастунах и о том, что на исходе Республики они становятся заметнее. Речь идет о поведении, которое характеризуется тем, что человек стремится заявить о себе не только хорошим исполнением традиционной роли, но также или прежде всего особым жизненным стилем, демонстративным и в тех или иных отношениях отклоняющимся от устоявшихся норм.

С начала эпохи Гражданских войн политические деятели сплошь и рядом характеризуются моментами, отражающими не столько направленность их деятельности, сколько их индивидуальность. Гай Гракх необычно молод. Сулла именует себя Счастливецом и Любимцем Венеры, выпускает монеты с собственным изображением. Вспомним эпатажирующий образ жизни Катилины и его приверженцев, скандалы вокруг любовных похождений Клодия, пиры Лукулла, хвастовство Цицерона или босые ноги Катона. Разумеется, существует разница между скандальным и просто экстравагантным. Но нас интересует общее в этих примерах: неприятное и притом выставленное напоказ (по крайней мере заведомо бросающееся в глаза) поведение.

Вообще говоря, публичность и демонстративность в общественной жизни традиционны для Рима. Нет ничего нетрадиционного в том, что сенат предоставил Катону право появляться на зрелищах в тоге с пурпурной каймой, или в том, что Цицерон, преследуемый Клодием, «переменит одежду, перестал стричься и брить бороду и обходил город, умоляя народ о защите», и вместе с ним «почти все всадническое сословие тоже переменяло одежды» и многие молодые люди, «с нестриженными волосами, ходили вслед за Цицероном, вместе с ним умоляя народ» (Plut. Cic., 30—31) ¹. Соответственно подобный стиль общественной жизни был одной из предпосылок того явления, о котором мы говорим, — но не им самим. В случае

* © Д. В. Панченко, 1990

с Цицероном нетрадиционным является разве что масштаб акции, однако не ее форма и моральное основание: общественно признанные заслуги перед государством. Внешние знаки отличия, выделявшие как сенаторское сословие в целом, так и — особым образом — наиболее заслуженных граждан, были подобны звездочкам на погонах или орденам: ими отмечалось индивидуальное исполнение нормативной роли, а не индивидуальность как таковая. Новым было то, что в Риме появились лица, занимавшие видное положение и при этом выделявшиеся особым образом жизни (или отдельными его атрибутами), который они вели, по собственному усмотрению соотносясь с нормативными представлениями.

Я остановлюсь на двух фигурах, в поведении которых эти тенденции воплотились достаточно ощутимо и о которых мы достаточно полно осведомлены. Это Антоний и Катон. Внешне, да и во многих отношениях по существу, они антиподы. Тем более перспективным кажется их сопоставление. Эта пара интересна также тем, что, с одной стороны, именно Антоний предвосхитил многие «безумства» Калигулы и Нерона, а с другой — именно Катон служил образцом для тех, кто имел мужество бросить вызов авторитарной власти.

2

Антоний хотел выглядеть богом. Предание о происхождении от Антона, сына Геракла, «он старался подкрепить и свою одеждой: всякий раз, когда ему предстояло появиться перед большим скоплением народа, он опоясывал тунику у самых бедер, к поясу пристегивал длинный меч и закутывался в тяжелый военный плащ» (Plut. Ant. 4). Нет, это не обдуманная расчет вождя, стремящегося своим величием подавить невежественную толпу. Антоний являл собой Геракла аттических трагедий и комедий разом. Торжественное облачение не мешало «хвастовству, бесконечным шуткам, пеприкрытой страсти к попойкам, привычке подсесть к обедающему или жадно проглотить кусок с солдатского стола, стоя» (Ibid.). Беззастенчивость, которую ему приписывает Плутарх, хорошо подтверждается прижизненными портретными изображениями Антония².

Антоний подражал не только Гераклу, но и Дионису. Эта стилизация зашла так далеко, что он даже принял имя «Нового Диониса» (Plut. Ant., 24, 26, 44, 60; 75). Своих детей от Клеопатры он прозвал «Солнцем» и «Лунной» (Plut. Ant., 36).

Политические потери или приобретения, вызванные такого рода поступками, могут оцениваться по-разному. Нас интересует преобладающий мотив. Склонность Антония развлекаться и зпатировать публику переодеваниями проявилась в столь разнообразных ситуациях, что нет причин искать его в рациональном подходе к восточной политике. Однажды, переодевшись в рабское платье, он явился к жене с сообщением, что принес письмо от Антония (Plut. Ant., 10). Ему нравилось в платье раба бродить по ночной Александрии (Plut. Ant., 29). В Афинах же он «исполнял обязанности афинского гимнасиарха. Оставляя дома знаки своей высочайшей власти, он появлялся на людях в греческом плаще, в фекатах, с тростью гимнасиарха и, схватываясь с молодыми борцами, ловким приемом валил их наземь» (Plut. Ant., 33). Антоний в качестве афинского гражданина

вошел в состав посольства, посланного к Клеопатре, и произнес речь от имени города (Plut. Ant., 57).

«Антоний сначала имел двух жён сразу, на что не отваживался ни один из римлян, а потом. . . прогнал римскую гражданку» (Plut. Ant., 94). «Всеобщее негодование Антоний усугубил еще и тем, что открыто признал своими детьми близнецов, которых родила от него Клеопатра» (Plut. Ant., 36). Не будем связывать с эпатажем эту роковую коллизию. Однако множество разных подробностей дает ясно почувствовать, что неизменным спутником знаменитой любовной истории было удовольствие от скандала. Сообщают, что еще до знакомства с Клеопатрой у Антония была любовница Киферида из труппы мимов: «. . .объезжая города, Антоний возил ее за собою в носилках, которые сопровождала свита, не меньшая, чем при носилках его матери» (Plut. Ant., 9).

Остается добавить, что в Александрии Антоний и Клеопатра учредили сообщество с симптоматичным названием «Союз неподражаемых» (σύνδοκος ἀμιμητοῦτων — Plut. Ant., 28). В печальные дни он превратился «в союз смертников» (Plut. Ant., 71).

3

В традиционном освещении писателей и ученых всех поколений Катон Утический, подобно Катону Старшему, — хранитель римских устоев, твердолобый консерватор. Пусть так. Но, как мы увидим, в эпоху крушения устоев традиционалист ведет себя совершенно не традиционным образом.

Катон предстает человеком, который неукоснительно следует законам. С другой стороны, выясняется, что в его обычае по собственному усмотрению отвергать решения должностных лиц и сената, касающиеся его.

Во время Спартаковской войны он был отмечен наградами и почестями, «но не принял ни одной из них, сказав, что не совершил ничего, заслуживающего награды, и уже с той поры прослыл чудаком» (Plut. Cat. Min., 8). Катон образцово вел дела на Кипре, и сенат постановил «предоставить ему чрезвычайную претуру и право появляться на зрелищах в тоге с пурпурной каймой. Но Катон отверг эти почести и лишь просил сенат. . . отпустить на волю управляющего царским имуществом Никия, засвидетельствовав усердие и верность этого человека» (Plut. Cat. Min., 39).

Иногда его представления о должном оказываются более вызывающими. Катон с Кипра прибывает в Рим: «Иным показалось глупой заносчивостью, что, увидев консулов и преторов, Катон и сам не высадился, чтобы их приветствовать, и даже не остановил суда, но. . . стремительно мчал вдоль берегов, пока не ввел свой флот в гавань» (Plut. Cat. Min., 39). Исполняя государственное поручение на Кипре, Катон высокомерно, не как принято, обходится с египетским царем, прибывшим к нему (Plut. Cat. Min., 35).

Само соблюдение законов подчас оказывается демонстративным и нарушающим меру, принятую среди граждан. «Был принят закон, запрещающий соискателям высших должностей пользоваться услугами номенклатора, и единственным человеком, повиновавшимся этому закону, оказался Катон, который выступал кандидатом на должность военного три-

буна. Он принял на себя труд без чужой помощи приветствовать встречаемых, называя их по имени. больно задевши этим даже своих приверженцев и почитателей: чем яснее постигали они благородство его поступков, тем горше становилось им при мысли, что подражать Катону они не в силах» (Plut. Cat. Min., 8). Самому Катону, похоже, нравилось культивировать свою особенность даже перед лицом друзей. Вот он военным трибуном отправляется в Македонию: «Всего Катона сопровождали пятнадцать рабов, два вольноотпущенника и четверо друзей; сопровождавшие ехали верхами, а сам он все время шел пешком, присоединяясь то к одному, то к другому и беседуя с каждым поочередно» (Plut. Cat. Min., 9).

Насколько дело не в любви к пешим прогулкам, а в исполненном глубокого смысла жесте, видно на примере забавной истории, психологическая точность деталей которой может служить хорошим речательством ее достоверности. «Подходя к Антиохии, он заметил у городских ворот множество людей, выстроившихся по обе стороны дороги. . . Первою мыслью Катона было, что город устраивает ему почетную встречу, и, уже гневаясь на своих людей, высланных вперед, которые этому не воспрепятствовали, он велел друзьям спешиться, и все вместе они двинулись дальше пешком». Тут выяснилось, что антиохийцы встречают на самом деле не римского гражданина и сенатора Катона, а вольноотпущенника Помпея Деметрия. «На друзей Катона напал такой смех, что они не в силах были прийти в себя, даже проходя через ряды антиохийцев, а Катон, в сильном смущении, сказал только: „Несчастный город!“ — и не проронила больше ни звука. по последствию обыкновенно тоже смеялся, вспоминая или рассказывая об этом случае» (Plut. Cat. Min., 13).

Катон не подражает внешности богов, однако одевается как греческий философ — для нобилия вызывающим образом. «Часто он появлялся после завтрака в общественных местах босой и в тоге на голом теле» (Plut. Cat. Min., 6). Плутарх вынужден признать, что это не всегда было уместно. Будучи претором, Катон «не столько придавал этой должности веса и величия прекрасным ее исполнением, сколько унизил и осрамил тем, что часто являлся к преторскому возвышению босой и в тоге на голом теле и в таком виде выносил решения по делам, где речь шла о жизни или смерти видных граждан» (Plut. Cat. Min., 44). К сенату он проявил больше уважения, но и здесь его поведение насквозь демонстративно: «В сенат он приходил первым и уходил с заседания последним, и нередко, пока остальные, не торопясь, собирались, Катон сидел молча и читал, прикрывая книгу тогой» (Plut. Cat. Min., 19).

Характерная фраза: «. . . забрав с собою книги и философов, отправился в Луканию, в свои поместья. . .» (Plut. Cat. Min., 20). Книги³ и философы — неизменные спутники Катона вплоть до последнего часа. В Утике рядом с ним стоик Аполлонид и перипатетик Деметрий. Перед самоубийством Катон читает платоновский «Федон» (Plut. Cat. Min., 4, 65—70, 73).

В свете этих фактов не исключено, что развод Катона с Марцией и затем вторичная женитьба на ней, вызвавшие кривотолки, действительно имели под собой философское основание («. . . согласно с природой и полезно для государства, чтобы женщина в расцвете лет и сил не пустовала, подавив в себе способность к деторождению, и не рождала больше, чем нужно, непосильно обременяя и разоряя супруга, но чтобы право на потомство

принадлежало всем достойным людям сообща, — нравственные качества тогда щедро умножатся и разольются в изобилии по всем родам и семьям, а государство благодаря этим связям надежно сплотится изнутри» — *Plut. Cat. Min.*, 25).

4

Я привел биографический материал, собранный и обработанный у Плутарха. Может возникнуть сомнение в достоверности свидетельств. Если Антоний по крайней мере не был объектом философской идеализации, то как же, пользуясь Плутархом, не обнаружить у Катона особый, философский образ жизни, коль скоро Катон был знаменем философской оппозиции середины I в., а Плутарх в его жизнеописании ориентируется на сочинения, вышедшие именно из этого круга? Не обязаны ли мы экстравагантными подробностями философскому переосмыслению инвектив Цезаря в «Антикатоне»⁴?

Здесь не место обсуждать каждую из подробностей. Достаточно настаивать на достоверности картины в целом. Ее надежно подтверждают речи и письма Цицерона.

В речи в защиту Мурены Цицерон говорит об особенностях образа жизни и политических решений Катона, объясняя их влиянием философии. В частности, он говорит об учителе-философе, живущем в доме Катона, о житейских правилах и особенностях речи, заимствованных у лакедемонян (*Cic. Mur.*, 58 sqq.).

Когда ему нужно обратиться к Катону с просьбой, самым веским основанием для солидарности Цицерон выставляет их общую приверженность к философии: «Мы едва ли не единственные перенесли эту истинную и древнюю философию, которая кажется кое-кому делом отдохновения и праздности, на форум и в жизнь государства и чуть ли не на поле битвы» (*Cic. Fam.*, XV. 4. 16).

Греческую образованность Катона отмечает и недружественный ему автор (*Sall. Ep.*, II. 9. 3).

В одном из писем Аттику Цицерон позволяет себе посетовать, что Катон выступает на общественном поприще так, будто живет в Платоновом Государстве (*Cic. Att.*, II. 1. 8).

Из переписки Цицерона видно, что уже при жизни Катон стал образцом для подражания, его имя — нарицательным (*Cic. Att.*, II. 1. 10; XVI. 1. 6; XVI. 7. 4; *Fam.*, VIII. 17. 2 — если верно исправление Германна).

Принципиальность Катона, переходящую границы дружеских и политических связей, превосходно документирует переписка вокруг хлопот Цицерона о назначении молений в честь своих действий в Киликии. Курьезно, но и показательно: пока Цицерон полон надежд получить искомое, позицию Катона, с уважением отзывающегося о соискателе, но отказывающегося поддержать его притязания, он готов объяснить высшими соображениями и даже видеть в ней честь для себя («не голосуя, он голосовал за большее, нежели в случае, если бы голосовал за все триумфы. . .»). Надежды утрачены — и Цицерон досадует на тупость и несправедливость Катона (*Cic. Fam.*, VIII. 11; XV, 5; *Att.*, VII. 1; VII. 2).

При всем, вообще говоря, восхищении Катонем Цицерон усматривал в его поведении и эгоцентрическую составляющую, как об этом свидетельствует обращенная к Катону обязывающая похвала: «Мне кажется⁵, Катон, что ты рожден не для себя, но для отечества» (Cic. Mur., 83).

5

Антоний и Катон не просто люди разных принципов и убеждений. Они представляют разные психологические типы⁶, но это, как мы видим, не исключило специфической общности поведенческих стилей. Люди, любящие так или иначе «выставляться», имеются в каждом обществе. Но во множестве макрогрупп и микрогрупп эти склонности в основном подавляются либо им отводятся институционализированные формы (вроде театра или эстрады). Для раскрепощения импульсов к эгодемонстративному поведению требуются особые социальные условия, среди которых важнейшим, по-видимому, является ослабление групповой связи, и прежде всего кризис консолидации элиты, поскольку жизненный стиль элиты является господствующим и у ее представителей больше возможностей для самовыражения. В эпоху Гражданских войн эти условия налицо.

Демонстративное, вызывающее поведение оказалось не только возможным, но и в достаточной мере эффективным. Причем в политике — сфере коллективных действий, казалось бы мало подходящей для самовыражения.

Наше обычное представление о механизме политической консолидации исходит из понятия интереса. Люди соединяются, борются и действуют, движимые каким-то общим для них интересом — сознается он или не сознается. Обнаружив, что реальная картина зачастую сложнее, мы довольствуемся оговорками. Между тем понятие интереса в должной мере оправдано только там, где люди имеют солидные основания для формирования своей жизненной программы — в таком случае они могут соединиться для того, чтобы устранить препятствия или принять меры против возникшей угрозы изменения сложившейся ситуации. Но в условиях зависимости от армии, от массы на народной сходке и направляющих ее могущественных людей, от баснословных денежных сумм начинает исчезать почва для устойчивых, длительных интересов. Консолидация по интересам оказывается малореальной. В настоящее время признано, что для противостоящих друг другу на исходе Республики группировок не удастся найти четких социологических коррелятов, не удастся связать их с интересами определенных социальных групп. Это не означает, что поиски в данном направлении ничего не дадут. Но это ясно указывает на реальность иных механизмов консолидации вокруг лидеров. Собственно, что такое кризис институтов или упадок гражданских добродетелей, о которых всегда говорят в связи с эпохой Гражданских войн, как не кризис механизмов консолидации?

Я предполагаю, что демонстративное поведение могло стать заметным явлением в политике именно благодаря своей способности вызывать консолидацию.

«Если бы Катон удержал Сицилию, — восклицает в мае 49 г. до н. э. Цицерон, — к нему бы собрались все добрые граждане!» (Cic. Att.,

Х. 16. 3). С другой стороны, простым людям, для которых в сложившейся обстановке необходимость за кем-то следовать была «естественным» фактом, было интересней следовать за Гераклом или Дионисом, чем за гражданином. Честность или щедрость равным образом могли оказаться подходящей альтернативой институциональному кризису. Вот комментарий Цицерона к предстоящим выборам 54 г. до н. э.: «Кандидаты в трибуны, вручив Марку Катону по пятьсот тысяч сестерциев каждый, взаимно обязались добиваться избрания с тем, чтобы он был судьей: нарушивший правила будет осужден им. Право, если эти комиции, как полагают, пройдут без подкупа, то один Катон окажется могущественнее, чем все законы и все судьбы» (Cic. Q. fr., II. 4. 4; cf. Att., IV, 15, 7). А Антоний? Стоило этому человеку, разгромленному при Мутине, лишенному денег и людей, появиться в лагере Лепида, как лагерь перешел на его сторону.

По-видимому, вокруг Катона объединялись люди с повышенным чувством ответственности; вокруг Антония — особо расположенные к предпримчивости. Конечно, это не отменяет вероятности того, что среди первых было больше людей, теснее связанных с основами римского устройства, а среди вторых — безразличных или враждебных по отношению к этим основам.

Импульсам к демонстративному поведению необходимо не только расчистить себе путь, но и найти формы воплощения. Потребность, а теперь и возможность во всеуслышание и всеувидение заявить о себе отливаются преимущественно в формах, обусловленных коллективным культурным опытом, ибо демонстративному поведению, сколь бы вызывающим оно ни было, не сопутствует социальная дезадаптация (в чем оно коренным образом отличается от поведения умалишенного).

Для римлян образцом и катализатором послужили соответствующие установки и примеры в греческой культуре, на которой со II в. до н. э. строилось римское образование. У греков формы демонстративного поведения получили широкое признание — особенно в Афинах, где бродили щеголь Гипподам, босоногий Сократ, особым образом стриженные лаконофилы. Затем появились киники или, скажем, врач Менеkrat, который, объявив себя Зевсом, со свитой из «двенадцати богов» разгуливал по всей Греции. Александр, кажется, позаиводвал Диогену и, начав поход царем, заканчивал его богом: демонстративное поведение от философов и частных лиц перешло к царям. То, что у эллинистических и затем римских властителей оно подчас сопровождается крайними эксцессами, легко объяснимо отсутствием внешних тормозов.

Один из наших героев — филэллин и гражданин Афин. Уподобляясь Гераклу или Дионису, он следует по пути, проложенному эллинистическими правителями. Другой одевается как греческий философ и держит при себе философов и книги.

При этом путь Антония, в сущности, демонстративное беспутство, более или менее изобретательное, тогда как Катон создал действительно нечто новое. До сих пор философский образ жизни был уделом частных лиц⁷. Катон явил собой пример человека предельно ответственной позиции, совместившего подход к событиям на основе самых высоких критериев с готовностью погрузиться в рутину повседневных общественных дел, образцово исполнять любые принятые на себя обязанности, — человека,

заслужившего удовольствие уважать себя за то, что он не как другие, за готовность стоять насмерть против насилия и беззакония. Его путь послужил образцом для других и занял место в нашей духовной истории.

¹ Плутарх цитируется в статье в переводе С. П. Маркиша; Цицерон — в переводе В. О. Горенштейна (иногда с незначительными изменениями).

² Ср. красочное описание одной из портретных гемм, данное О. Я. Неверовым: «Смелыми лаконичными врезами передает мастер глаза, словно вылезавшие из орбит, уверенно и нагло вато ухмыляющиеся губы, мясистый подбородок триумвира. Безудержное своеволие, беззастенчивость и цинизм, пугавшие Рим, подчеркнуты в этом портрете» (Неверов О. Я. Портретные геммы республиканского Рима в собрании Эрмитажа // История и культура античного мира. М., 1977. С. 147. В статье приведены изображения и указания на дальнейшую литературу). Распространенное мнение о портретных геммах этого периода как об орудии политической пропаганды, разумеется, не беспочвенно. Однако материал, связанный с Антонием, позволяет считать, что он готов был пропагандировать себя как он есть, безразлично к соображениям пользы.

³ Сходным образом Брут не расстается с книгой и в военных походах; накануне Фарсальской битвы он «вплоть до темноты писал, составляя извлечение из Полибия» (Plut. Brut. 4). «Последние римляне» не выпускают из рук греческие книжки!

⁴ *Tschidel H. J. Caesars «Anticato». Eine Untersuchung der Testimonien und Fragmente.* Darmstadt, 1981. XIII. См. также рецензию Г. Добеша на эту работу в «Anzeiger für die Altertumswissenschaft» (1986. В. 39, Н. 1/2. S. 69—72).

⁵ Принимаю дополнение Клотца.

⁶ По одной из последних классификаций (Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев, 1981), Катон окажется ярко выраженной «застревающей», а Антоний — «возбудимой» личностью (возможность подобной идентификации — лишний довод в пользу того, что Плутарх описывает обоих адекватно).

⁷ Приверженность части нобилитета к греческой философии во времена Катона не была новостью. Однако для людей вроде Сципиона Эмилиана философия — помощница в воспитании ума и духа, способности принимать более взвешенные и обоснованные решения, но не основа для поведенческого стиля.

ОБРАЗ ПРОСТЕЦА И ИДЕЯ ЛИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ

(Заметки на полях книги А. Я. Гуревича
«Проблемы средневековой народной культуры»)

В. С. Библер*

Прежде всего о характере этой работы.

Во-первых, это действительно заметки на полях чужой книги, работа не в своем материале, внимательная, но все же *читательская* речь. Это свободное общение с простецами средних веков в контексте, сформированном задачами и мыслью А. Я. Гуревича.

Во-вторых, записывая свои размышления на полях книги, я сдвигаю, смещаю задачи автора и — двигаясь в предлагаемом материале — решаю свою собственную задачу. Отталкиваясь от проблем народной средневековой культуры, от установки на напряженное вслушивание в немую речь средневекового, деревенского, безграмотного прихожанина, я пытаюсь понять образ Простеца как некий насущный полюс единой антитетической идеи *личности* средних веков и соответственно целостной антитетической культуры средневековья. Конечно, «поля» именно этой книги избраны мной не случайно. Я предполагаю, что задача, решаемая автором книги, *проблема встречи* сознания приходских «идиотов» и сознания «высоколобых» священнослужителей, что *материал* этой встречи, найденный Гуревичем в популярном богословии, что *метод* работы автора «Проблем. . .» позволяют с особой парадоксальностью и остротой ощутить интересующую меня проблему — войти в изначальное формирование идеи средневековой личности. Больше того, материал и задачи автора «Проблем. . .» так отстраняют мою собственную проблематику и близкий мне материал, с *такой* силой выбивают мои предположения из привычной колеи, что испытание моих воззрений на *сопротивление* нового материала и иного мышления позволяет по-новому определить мои исследовательские трудности.

В-третьих, в этом повороте исследовательских проблем книги Гуревича осуществляется все же некий *диалог* с взглядами и выводами автора. Этот диалог ни в коем случае не строится по линии частных восторгов и частных упреков (дискать, вот с чем я согласен, а с чем не согласен в этой книге). Нет, это диалог, необходимый мне внутренне, органично, и идет он по двум линиям. С одной стороны, здесь сопрягаются и спорят друг с другом две *формы мышления* — мышление философско-логическое, культурологическое и мышление историческое в его развитом и тончайше осуществленном виде. Когда философ и историк говорят об одном и том же, они все равно неизбежно говорят и *ное* и даже об *ином*, и их воззрения дополнительны в Боровском смысле — предполагают и взаимоисключают друг друга. Если такой разговор достаточно ограничен, то предмет раз-

* © В. С. Библер, 1990

мышления только выигрывает — получает объемную бытийную определенность, не сводимую ни к одной из (дополнительных) теоретических концепций. Буду надеяться, что так получится в нашем диалоге с автором «Проблем средневековой народной культуры».

С другой стороны, есть здесь, конечно, и спор по существу. Там, где автор «Проблем. . .» выходит к определениям целостной средневековой культуры и предполагает, что для этих определений достаточно понять антитезу *сознания* (миросозерцания? идеологии?) средневековых «простодов» и *сознания* (миросозерцания? идеологии?) средневековых «высоколобых» и зафиксировать в с т р е ч у этих двух (?) сознаний — там нашп разногласия выбиваются на поверхность, и там эти разногласия внутренне необходимы и насущны для самого генезиса проблемы: «средневековая личность как субъект средневековой культуры». Настаиваю — именно *личность как субъект этой культуры* (хотя обычно таким субъектом признается некий. . . соборный аноним).

Вне и без такого диалога очень трудно было бы определить мои собственные позиции.

В-четвертых, должен признаться в некоем «как если бы. . .» моих дальнейших размышлений. В ряде своих работ¹ я детально развиваю те взгляды, которые здесь, в этих заметках, возникают *как бы* спонтанно, как будто бы впервые, в ходе замедленного чтения книги Гуревича. И сейчас я почти не буду ссылаться на свои — иным путем возникшие — идеи о соотношении индивида и регулятивной идеи личности в те или другие исторические эпохи, о культуре как феномене самодетерминации человеческого судеб и т. д. и т. д. (вот, впрочем, я уже суммарно на них сослался). В этой работе существенно именно «как если бы впервые». Пусть это будет еще одним свободным рождением определенной культурологической концепции. Конечно, здесь есть момент игры, даже розыгрыша, но такая игра, такое условное наклонение насущно для более свободного движения моей собственной мысли, для того, чтобы эта мысль могла сформироваться (или — выразиться) заново, «маргинально», в читательском слове. И все же признаться в таком «как если бы впервые» необходимо не только честности ради, но и потому, что резонанс второго, подстрочного плана входит в замысел этих заметок.

1

В ПРОСТОРЕ СВОБОДНОГО ОБЩЕНИЯ

Теперь попытаемся войти во внутреннюю архитектуру книги А. Я. Гуревича². Предполагаю, что сама органика (строение) этой книги объясняет и оправдывает очерченный только что характер моих заметок. Стречение это дает (создает. . .) свободный и исторически хорошо осмысленный простор («интервал») для самостоятельного читательского движения *от* реальных «идиотов» средневекового деревенского прихода *к* образу Простеца.

На мой взгляд, книги Гуревича — и «Категории средневековой культуры» и «Проблемы средневековой народной культуры» — имеют один секрет. Автор не только нечто исследует или открывает. . . Он занят и некоторой сверхзадачей: *включить* читателя *в общение* — реальное,

взаимное общение — со средневековой культурой. Это «включение» не такое простое дело, и сознательная установка на схематизм такого включения требует особого метода изложения.

Не хочу, впрочем, сказать, что эта «сверхзадача» действительно была поставлена Гуревичем «перед собой», да еще с полной сознательностью. Просто таков, очевидно, сам характер его исследовательского темперамента.

Так вот, вся композиция и вся ритмика книг Гуревича (особенно «Проблем средневековой народной культуры») органично подчинены идее *включения*. Сцепление глав, последовательность мыслей, даже деление на абзацы выверены, в этом смысле, очень точно. Не буду здесь обосновывать этот тезис детально. Скажу только, что включение, осуществленное Гуревичем, предполагает также определенную *дистанцию* читателя от средневековой культуры и величина этой дистанции не случайна, как не случайна, скажем, локализация точки зрения перед картиной импрессионистов. Чуть дальше или чуть ближе — и впечатление исчезает, краски тупо сливаются, зелень перестает дышать.

Так же и культурная дистанция. Это дистанция именно *общения* (чуть ближе — получится слияние; чуть дальше — холодный интерес со стороны. . .). Только в определенном зазоре сохраняется необходимый — для общения — ритм: цикл при-общения, цикл раз-общения и снова — усиление при-общения. . . Выбрать и выдержать эту дистанцию — дело труднейшее, способность — редчайшая.

Не буду в этих заметках говорить, *почему* такое общение насущно для современного человека. О диалоге культур как существенной особенности мышления людей XX в. сказано уже много и умно, и, надеюсь, будет еще сказано — больше и умнее.

Сейчас хочу лишь одно подчеркнуть: общение с деревенскими прихожанами средних веков, уважительное отношение к их речи, точнее, к их молчанию, родственное внимание к их странной жизни — *conditio sine qua* поп взаимопонимания этих простецов и человека нашего времени. Гуревич сумел сформировать межкультурный «интервал» для такого свободного и ответственного диалога.

Люди средневековья или античности отвечают нам и входят с нами в контакт, если мы относимся к их мыслям, трудностям, тревогам, сомнениям, да просто к их жизни и к их смерти как к чему-то абсолютно значимому, неповторимому — ведь все живут раз в жизни. Непременным условием такого контакта оказывается — для ученого, для историка — некая «*презумпция невинности*». Когда историк многократно взвесит все документы, сведения, свидетельства, всю свою оторванность (интеллектуальную и нравственную) от мира своих Собеседников, прежде чем провинности хоть одно слово, обвиняющее этих иных людей, или вообще прежде чем встать «над ними», и когда ученый после всей этой мучительной взвешанности каждого своего мнения все же не перестанет сомневаться и колебаться, все же сохранит предельную осторожность своих суждений, — тогда можно сказать не только, что он настоящий ученый, исследователь, тогда можно будет сказать, что он, этот ученый, — *нравствен*. И — может надеяться на откровенную беседу с людьми X в. или века XV. Горько было читать в одной статье, опубликованной несколько лет назад в журнале

«Природа», как автор, вполне достойный, хорошо (правда, идеологически) думающий человек, с легким сердцем оправдывал казни тысяч альбигойцев от рук инквизиции — как убийц, растлителей, негодяев — с мимоходной ссылкой на протоколы самой инквизиции. И дело здесь не в легковёрности этого автора, не в том, что он не дал себе труда хоть взглянуть в реальные источники (зачем ему, впрочем, было утруждать себя, ведь он преследовал высокую цель объяснить все беды человечества и все его преступления. . . скрепящим рас, народов, взаимовлиянием культур, а для этой цели не только альбигойцев или гностиков — никого не жалко. . .). Самое горькое в другом: в убеждении, что, если люди уже умерли, *значит, можно их снова приговорить к смерти*, можно снова тащить на расправу. Между тем облыжно приговорить к смерти и позору хоть одного из живших когда-то наших предков так же преступно и безнравственно, как отказаться от «презумпции невиновности» по отношению к живущим.

Я заговорил об этой давней статье, конечно же, не ради ее самой. Я хотел лишь подчеркнуть две вещи. Во-первых. Дотошность и осторожность историка — это, помимо всего прочего, лучшее свидетельство его нравственности, а нравственность эта — залог того, что общение через века состоится. И во-вторых. Та легкость, с которой мы начинаем сейчас вершить судьбы прошедших поколений (хоть Федорова вспомнили бы. . .), ужасна в любом случае, даже ради самых благородных и этичных наших идеологических прогулок. А легкость эта, к сожалению, все возрастает и возрастает.

В книге Гуревича — атмосфера действительно нравственная, действительно историческая.

Вот автор, тщательно обосновывая ввеличностное определение «греха» в «покаянных книгах» (это один из основных источников в исследовании Гуревича), тут же осторожно уточняет и смягчает свой вывод: «И тем не менее, отметив, что индивидуальность как бы оттеснена в наших трактатах заботой о безличной соразмерности грехов и покаяний, мы должны этот вывод несколько ограничить. В ряде „покаянных книг“ высказывается идея, что кары должны не только быть эквивалентными прегрешениям, но и соответствовать личности грешника. „Все едины во грехе, но не всех следует мерять одною мерою“» (с. 61). Или еще (о тех же источниках): «Перед нами своего рода „анкеты“, — повторяю, они содержат лишь вопросы, но их анализ *может в какой-то мере приблизить* нас к пониманию духовного мира тех людей. . .» (с. 63. Курсив мой. — В. Б.). И все это осторожнейшее «может. . .», «в какой-то мере. . .», «приблизить. . .» сказано не только ради правил хорошего исследовательского тона; это — сама суть того исторического отношения к своим Собеседникам, которое позволяет вызвать их на откровенный разговор и осуществить реальное общение автора (и читателей) с простецами средневековья. «Таким путем, *быть может*, удалось бы *несколько ближе* познакомиться. . .» (с. 65. Курсив мой. — В. Б.).

«Разумеется, предлагаемый способ изучения народной культуры средневековья имеет свои ограничения. Это метод *непрямой*. . . Но. . . прямого пути к исследованию этого глубинного пласта культуры у нас нет» (с. 68—69). Несколько ниже я еще отдельно скажу об этом «способе изу-

чения», предлагаемом Гуревичем, хотя уже и эти непрерывные самоуточнения говорят не только об общеобязательной («как же иначе?») научной добросовестности, но в первую очередь об *особенном* подходе автора к своим героям. Поэтому мои многочисленные выдержки из его книги имеют и некую сверхзадачу. Но об этом дальше.

Сейчас только повторю: понимание невероятной трудности «общения с простецами» — это интеллектуальная и нравственная интонация *всей* книги. Перелистнем несколько десятков страниц. Снова: «Наши источники не дают возможности ближе восстановить духовный облик народных святых. Имеющиеся на сей счет сведения слишком суммарны, и главное — церковные деятели, которые пишут о самозванных святых, тенденциозны, враждебны по отношению к ним, стараются изобразить их в виде обманщиков, невежественных людей, обжор, алкоголиков, безумцев, колдунов и гордецов. Поэтому приходится отказаться от обсуждения вопроса о том, были ли эти лица сознательными мистификаторами и самозванцами, либо мечтателями, впавшими в самообман, либо психически неустойчивыми или ненормальными людьми, — проникнуть в их психику нам не дано. Иное дело — попытка выяснения *функций*, которые должен был выполнять такой „святой“, чтобы его признали» (с. 120).

Итак, осуждение не состоялось. «Презумпция невинности» оказалась нерушимым научным (этическим!) требованием. И эта повышенная сдержанность по отношению к собственным источникам — от главы к главе — все возрастает.

Постепенно смягчается и вовсе исчезает превосходство нашего сведения по отношению к неведению «простецов». *Мы* — также *простецы*, и разговор наш идет на равных. А иначе — не на равных — беседа вообще не может идти — ни сквозь века, ни в одном времени, в одной комнате. . .

«В действительности, конечно, все было много сложнее. Но эту напряженность, создавшуюся вследствие конфликта „обеих“ „моделей мира“ (эти модели — „путь истины“ и „языческие заблуждения“ — В. Б.), почти невозможно восстановить при изучении пенитенциалиев, ибо мы слышим лишь вопросы духовника, который допытывается о прегрешениях, поучает и укоряет прихожанина, но не ответы последнего; сама исповедь с ее признаниями, колебаниями, попытками самооправдания, а возможно и умолчаниями, нам неизвестна. Поэтому от взора исследователя исчезает внутренний конфликт, который, быть может, переживал человек в результате пересечения в его душе обоих упомянутых „образов мира“» (с. 171).
Итак:

«В действительности все было *намного сложнее*. . .

«От взора исследователя *исчезает внутренний конфликт*». . .

«Сама *исповедь* (как целостный источник, как произведение духа. — В. Б.) *нам неизвестна*». . . (курсив везде мой. — В. Б.).

Вот, пожалуй, три определения, в которых исследовательская осторожность Гуревича приобретает содержательный характер. Или скажу так: три определения, в которых осторожность оборачивается особой методологией, а наше изложение переходит в своего рода диалог с автором книги.

Неисчерпаемая сложность *действительности* («. . . вечно зелено дерево жизни»). Трудность *проникновения* во внутренний конфликт, напрягающий душевную жизнь каждого нашего собеседника, особенно если это

человек иных веков, иных форм культуры и иных средоточий самосознания. Скрытость основного феномена, воплощающего «образ культуры», т. е. *неявленность произведений*, остающихся (?) от простецов средневековья. То, что существует до произведения, накануне его (хаос сознания . . .) уловить еще возможно, во всяком случае возможно при помощи того эксперимента, который осуществлен Гуревичем и о котором речь пойдет дальше. . . Но вот *преображение* хаотического сознания в «космос» культуры (исповедь. . .) остается неуловимым. Или? . . . Все-таки? . . . Вот я и начинаю движение — по страницам книги Гуревича — к собственной проблематике.

От общего, но лично осознанного ощущения сложности жизни каждого человека (если бы на этом остановиться, это было бы общим местом) читатель идет к пониманию разрыва между словом и невыговариваемым внутренним конфликтом своего собеседника и, наконец, к самой сердцевине общения с иной культурой: к особенным и неповторимым — невозможным ни в общении с людьми античного образа жизни, ни в общении с современными горожанами — формам превращения «сознания в культуру», насущным именно для жизни обитателя сельского прихода Западной Европы V—VII—XII вв. Этот ритм движения (общения. . .) соединяет стратегию авторского исследования и естественность читательской беседы, разговора между нашими современниками (автором и читателем) и далее — между человеком XX в. и простецом далекого средневековья. И я думаю, что, решая вместе с Гуревичем и исследовательскую, и чисто нравственную задачу, укорененную в «презумпции невинности» и *неповторимости* людей прошлых веков, мы вопли *in media res* — в напряженные перипетии самого реального общения с простецом средневековья. Ощутили себя собеседниками простеца.

И только на этой основе возможно увидеть в материалах, поднятых Гуревичем, иные (для меня существенные) потенции: возможно понять сознание средневековых сельских прихожан и встречу этого сознания с мирозерцанием «высоколобых» как канун культуры, канун идеи личности.

Такому повороту авторских задач содействует, как я уже сказал, само строение «Проблем средневековой народной культуры».

II

ЗАМЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ. ОТ ПРИХОДСКОГО «ИДИОТА» К ОБРАЗУ ПРОСТЕЦА

В предыдущей книге А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» были очерчены важнейшие, нерасторжимые узлы средневекового мирозерцания — в их удивительной «непохожести» на стереотипы нашего сознания. Но там еще не было проникновения в тот коренной внутренний конфликт, что напрягал *мышление* человека средних веков, разрывал его на «части», на отдельные «голоса», мучительно связывал эти голоса воедино — трудным и насущным диалогом — и тем самым ставил это мыш-

ление, это сознание на порог того духовного подвига, в котором *формируется культура*.

Здесь — в «Проблемах средневековой народной культуры» — этот внутренний (для меня это так. . .) разрыв, напрягающий мышление средневекового человека и требующий от него некоего скачка, связки, понимания того, что не может быть понято (а значит, создания того, чего еще не было. . .), — именно этот разрыв и этот способ связи разорванных частей становится *по сути дела* (явно или скрыто) основным *предметом внимания*. Разрыв этот, и диалог этот, и трансцензус этот понимается в книге Гуревича многозначно.

Это *разрыв* между архаическим сознанием простецов, «идиотов» (бессловесных, неграмотных), завязших в языческом мифе, связанных с самой подпочвой культуры, и христианским, утонченным, схоластически расщепленным, мистически сфокусированным сознанием «верхов», могущих — по-своему, по-средневековому — мыслить о мысли, преобразовать собственную мысль. . .

Это *диалог* исходных сознаний, так или иначе совершаемый в сознании и бытии каждого человека средних веков, диалог несовместимых форм суждения о мире и человеке (*совмещаемых в. . . культуре средневековья?*).

Это *скачок* через пропасть несовместимости, скачок, не уничтожающий пропасти (это ведь не мост, а скачок, прыжок), дающий ее ощутить с особой силой страха и особой силой *преодоления*. А пропасть-то, несмотря на преодоление, осталась, и снова необходим трансцензус. Замедленная съемка такого «скачка через пропасть непонимания», «возможно, в какой-то мере приблизит нас. . .» — заимствуем эти осторожные обороты у автора книги — к понятию средневековой культуры, средневековой личности. . . Больше того, возможно, этот трансцензус насущен для жизни каждого средневекового человека в горизонте личности (?).

Но не буду забегать вперед. То, что я сейчас сформулировал, — это *мое* восприятие архитектоники «Проблем. . .». Конечно, это восприятие философствующего читателя, — читателя, имеющего свой собственный спектр понятий средневековой культуры. И все же думается, что я только резко выявил те стороны книги, которые в ней действительно есть.

Но пойдем теперь — *вслед* за Гуревичем — более замедленным шагом. Настолько замедленным, чтобы разглядеть невидимые развилки и новые возможности *его* материала. (Одно лишь предупреждение. Сам жанр моих заметок предполагает введение больших фрагментов живого текста, больших и достаточно самостоятельных блоков книги Гуревича. Только тогда эти заметки будут иметь смысл — читатель получит сопротивляющийся материал для размышления. Здесь обычными цитатами-заплатами отделаться нельзя.)

Вот каким образом сам автор определяет задачи своего исследования: «В книге „Категории средневековой культуры“ я стремился концентрировать внимание на той стороне высказываний „интеллектуалов“ средневековья, которая выражала бы не только — и не столько — их особую „картину мира“, в немалой роли обусловленную их образованностью и ролью в обществе, сколько присущие людям этой эпохи способы переживания и осмысления действительности, наиболее общие черты стиля мышления. Тем не менее состояние источников таково, что средневековый образ мира,

реконструируемый современным ученым, оказывается в большей или меньшей степени „смещенным“ в сторону видения элиты. Сдвиг этот неминуемо происходит почти в любом исследовании культуры феодального общества. Возникает вопрос: существует ли какой-либо шанс его избежать? Возможно ли увидеть мир глазами не одних только образованных авторов той эпохи, но и простого человека? Иными словами: доступно ли нам познание народной культуры средних веков» (с. 8).

На мой взгляд, этот фрагмент возможно истолковать так: *прежде* чем ставить вопрос о «целостной средневековой культуре», а следовательно, о том, как сопрягаются — и сопрягаются ли? — в единую культуру два полюса средневекового сознания (элиты и «идиотов»), необходимо поставить иной вопрос: а что вообще мы *знаем* о культуре (может быть, точнее, о «докультурном» сознании?) простецов, бессловесных, неграмотных, выключенных из книжного бытия? Что мы знаем об этом *втором полюсе*, можем ли мы что-либо о нем знать, даже если и догадаемся о его существовании и значении? Впрочем, даже и «догадаться» тут, казалось бы, мудро. Вот что пишет Гуревич, раскрывая всю остроту этой проблемы: «Идеологам феодального общества удалось не только оттеснить народ от средств фиксации его мыслей и настроений, но и лишить исследователей последующих времен возможности восстановить черты его духовной жизни. „Великий немой“, „великий отсутствующий“, „люди без архивов и без лиц“ — так именуют современные историки народ в эпоху, когда для него был закрыт непосредственный доступ к средствам письменной фиксации культурных ценностей. Аристократическая, элитарная трактовка средневековой культуры, принимающая в расчет мысли одних лишь „высоколовых“ — богословов, философов, поэтов, историографов, прочно утвердилась и господствует по сей день. . . . Тысячелетие, отделяющее конец античности от Возрождения, традиционно изображалось как эпоха безраздельного тотального господства католической идеологии, а последнюю считали возможным характеризовать, ограничиваясь высказываниями авторов теологических „сумм“, постановлениями соборов, историографией и литературой. . . . Что же касается основной массы населения феодальной Европы — крестьянства, то оно по-прежнему игнорируется историками культуры — ему отказывают „в праве на историю“» (с. 8, 9).

Опираясь на исследования последних лет (Манселли, Легофф, Шмитт, Изамбер), автор и «руководствовался стремлением сосредоточить внимание на «низовом» пласте средневековой культуры, на способах мировосприятия, присущих людям, которые не прошли выучки в школе античного или патристического наследия и сохраняли живую связь с мифопоэтическим и фольклорно-магическим сознанием. К такому мировосприятию, которое возникло в результате сложного и противоречивого взаимодействия фольклорного фонда с христианством, применяется здесь определение «народная культура средневековья» (с. 10).

Так формулируется *первая* задача (я бы сказал: предзадача исследования) — выявить пласт «низовой культуры», *чтобы* затем соотнести этот подпочвенный слой с . . . (но это уже будет вторая задача, о ней пока умолчу).

Перед исследователем средневековой народной культуры (так определяет свой предмет Гуревич) здесь возникают две трудности.

Одна — содержательная и методологическая. Я ее понимаю так: необходимо распознать в некоем хаосе сознания — докультурном по своему бытию — импульсы целостной средневековой культуры, т. е. прежде всего зачатки *возможных произведений*.

Автор книги видит задачу «понять культуру в ее низовом пласте» несколько иначе: «. . . предметом исследования послужат не четко сформулированные идеи и учения, этому „низовому пласту“ не свойственные, а неясные модели сознания и поведения» (с. 12).

Предполагаю, что центр тяжести не в противопоставлении «четко сформулированных идей» — «неясным моделям сознания», но в соотношении сферы сознания и сферы *произведений* культуры. В самом деле. Где — разве что в собственно теологических «суммах» — возможно найти «четко сформулированные идеи», даже если говорить о самых вершинах «высокой» средневековой культуры? Ни на высотах искусства, ни в глубинах мистики такие идеи и «учения» не обнаружатся — не только в средние века, но и в самые ближайшие нам столетия. . . Очевидно, дело в другом — в соотношении *культуры* (в каких бы формах она ни выразилась) и «подпочвы» культурного деяния, т. е. повседневной жизни человеческого сознания. Ведь сам Гуревич пишет: «Европейская средневековая культура не исчерпывается одними только уникальными созданиями Кретьена де Труа и Гийома из Сен Тьерри, трубадуров и миннезингеров. Оттона Фрейзингенского и Снорри Стурлусона, строителей романских базилик и готических соборов. Она имеет и свою *«подпочву»*. Последняя состоит в присущем данной эпохе видении мира, в специфическом понимании времени, пространства, души, отношения мира земного и мира потустороннего, в оценке сил, управляющих жизнью, наконец, в трактовке человеческой личности, ее индивидуальности или, наоборот, ее слитности с коллективом. Это навыки мышления, *сплошь и рядом не отрефлектированные, но обладающие тем большей силой вследствие их «автоматизма» и традиционности*» (с. 29. Курсив мой. — В. Б.). «Вот почему — для понимания культуры — столь необходимо понимание „общего культурного фонда“. . . и *обыденного сознания эпохи*» (Там же).

Если так, то необходимость различить в целостной средневековой культуре особую *народную* культуру оказывается тождественной необходимости различить *потенцию* культуры в ее *предопределении*, в ее дикой, грубой, питающей «подпочве». «Подпочва» эта в своем натуральном виде — как она есть — выходит на поверхность именно в сознании «идиотов», простецов, но, принципиально говоря, она, очевидно (или не так?), присутствуя *сознанию всех творцов культуры* — и Кретьена де Труа, и создателей романских базилик. Ведь без такой «подпочвы» (в *моем собственном сознании*) живой цветок или колосющийся злак культуры не вырастишь. Сработает один бумажные подделки. . .

Итак, первая (содержательная) трудность еще усугубилась: трудно увидеть в «подпочве» будущий знак; еще труднее решить странный вопрос: есть ли «низовой пласт» культуры — *особая культура* (особый знак, ну, скажем, не пшеница, а рожь. . .), или это лишь приходская «подпочва» для злаков, произрастающих в чужой голове (в голове Кретьена де Труа), или это экспериментально выявленное *общее* определение «подпочвы», живущей и в уме простеца, и в уме создателей романских базилик. Ведь,

чтобы силы сознания «бродили», т. е. чтобы «творить культуру», эти «создатели базилик» должны были быть — в глубине души — также *простецами* (!).

Но это лишь исходная — содержательная — трудность.

Другая трудность — *источниковедческая*. Я полагаю, что именно с ее преодолением (но и воспроизведением) связаны интереснейшие находки и изобретения в книге Гуревича, причем изобретения и открытия, значимые и в *содержательном* плане — для разрешения (или углубления?) исходной трудности. . . Вопрос стоит так: «идиоты» и простецы молчат, от них не отстанет ни писем потомству (произведений культуры), ни писем современникам, т. е. вообще никакого запечатленного слова. . . Свидетельства, оставленные «высоколобыми» интеллектуалами, как раз о жизни народного *духа* ничего не сообщают; это скупые и извращенные «доносы» потомству о жизни «тела» простеца, еще не доросшего до головы. Что же делать? Как возможно точно и честно восстановить реальную жизнь сознания и даже — так желает Гуревич — некую особую «культуру» простецов, вслушиваясь в это упорное непробиваемое молчание?

Положение как будто безнадежное. О «культуре» простецов (не буду пока настаивать на различии «культуры» и «схем сознания») знать ничего невозможно. Без знания *этой* «культуры» невозможно понять целостную (диалогически целостную, в напряжении взаимных токов — сверху и снизу — только и живущую) средневековую культуру. . .

Выхода нет. А. Я. Гуревич находит этот невозможный выход³. Он «просто-напросто» смещает свое источниковедческое зрение. Для него репрезентативными и решающими оказываются какие-то странные, вырожденные, сниженные образцы *«высоколобой»*, письменной культуры. *Не* теологические «суммы», *но* «покаянные книги» (пенитенциалии), составленные для приходских священников и восстанавливающие — для памяти — возможные грехи их деревенских прихожан. Чтобы угадать грех простеца и вызвать «идиота» на признание, надо знать, *как* он грешит, надо войти в его подсознание, проникнуть в душу. *Не* «Божественная комедия», *но* «видения с того света», оставленные невежественными прихожанами и записанные полуграмотными священнослужителями. *Не* утонченное богословие Ансельма Кентерберийского («*Cur Deus homo?*» — «Почему Бог воочеловечился?»), *но* «Светильник» Гонория Августодунского, излагающий Евангелие простецам, т. е. ориентированный на их сознание, на реальные ресурсы их надежд и страхов, верований и суеверий, опыта и мыслительных схем. (Об этом «не. . . но. . .» и пойдет далее основная речь. Но пока удовлетворимся этим оборотом.)

И вот простецы заговорили. Медленно, запинаясь, замолкая, невнятно сдвигая слова и понятия, грубым, извечным и странно соблазнительным голосом. Простецы заговорили, и — самое странное — мы *понимаем* их речь, их запиная и невнятицу, — она живет где-то в нас, где-то в глубине нашего сознания. «Народные верования и представления, подчас весьма далекие от ортодоксальной картины мира, а то и находившиеся в прямом противоречии с ортодоксальной догмой, *прорываются* в эти сочинения помимо намерений их авторов. Именно от такого рода памятников письменности мы вправе ожидать в первую очередь, что в них средне-

вековая эпоха „проболтается“, выскажет о себе то, чего она, вероятно, вовсе не собиралась, да и не могла бы сознательно сказать» (с. 26).

«. . . Сочиняя проповеди и жития, формулируя вопросы пенитенциалиев и записывая видения. . . они (авторы названных выше образчиков пастырской литературы. — В. Б.) неизменно имели в виду ту аудиторию, к которой обращались с чтением или пересказом их произведений приходские священники и монахи. Они неизбежно должны были приравнивать язык и само содержание своих писаний к хорошо им известному кругу представлений рядовых проповедников, которые, в свою очередь, излагали, интерпретировали и переводили их, актуализируя определенный пласт идей и представлений в сознании своей паствы» (с. 25).

Все это звучит достаточно сухо и строго. Но надо вчитаться в тексты, приведенные автором и очень уважительно им толкуемые, освобожденные от посторонних шумов и гулов, от накладок чужеродной записи (ведь это голос простеца или мысли простеца, услышанные и записанные священником и обращенные на того же простеца, чтобы его просвещать «сверху», чтобы избавить его от. . . от его собственного голоса и его собственной мысли, если они чужды ортодоксальной теологической культуре). Голос простеца, освобожденный от всех этих искажений, затем усиливается и угадывается в исходном тембре и темпе. . . И только тогда (так предполагает автор книги) доносятся звуки языческих празднеств и ведовства. . . Время останавливается и замыкается в нескончаемо повторяемые природные циклы. . . Христианские чудеса подчиняются магическим заклинаниям. . . Христианские святые обретают черты фольклорных героев с их культом чести, возмездия, неукротимой гордости, притирчивого местничества. . . Отдаленный в вечность Страшный суд свершается как мгновенное возмездие, сразу же, в момент смерти прихожанина. . . В христианском сознании, сосредоточенном в идее индивида, в потенции стать (посмертно?) личностью просвечивает подсознание изначально коллективное, личностно диффузное, сознание рода, мифического целого, вневременного тождества сотен тысяч индивидуальных судеб. . . «Примеры» на Евангельские прописи не только обрастают точнейшими и гротескными бытовыми деталями, они перерастают свое «моралите» и становятся не «притчами», а некими прорастающими зернами иной, не евангельской морали. . . Свобода воли, столь внутренне напряженная в ортодоксальном христианстве, сменяется извечной обреченностью: грешников — на грехи (с колыбели, с момента зачатия, с начала времен), блаженных — на спасение, на блаженство. А обреченность «на блаженство» несет в себе нависающий ужас рока, не меньший, чем ужас обреченности на грех (я не знаю, на что я обречен, и никакие мои христианские добродетели мне не помогут и на волос сместить волю (?) судьбы). Снова — как уже сотни веков — воля судьбы. . .

Я говорил — надо вчитаться. . . Потому что те краткие формулы, которые я сейчас привел, конечно, не дают еще острого восприятия живой ткани верований, обычаев, страхов, опыта, прозрений, что несет в себе оживший, запинаящийся голос средневекового простеца (V—XII вв.).

Все это так. Но, если вспомнить, что задача Гуревича состоит в том, чтобы в хаосе сознания простецов уловить «подпочву» и предвестие целостной средневековой (неповторимо средневековой) культуры, тогда

возможно предположить, что все эти запинания, заикания, паузы, абсурды культуры народной значимы не только как реликты некой «архитипичности», но как некие потенции в *с о к и х* произведениях культуры средних веков.

Впрочем, в этом предположении я вышел за рамки того разговора с «простецами», что необходимо для концепции автора «Проблем средневековой народной культуры», и вошел в простор свободного читательского общения. . . Исследовательское внимание самого Гуревича здесь как-то странно раздваивается. То это внимание сосредоточивается на уникально *средневековых* потенциях, фиксированных в хаосе народного *сознания* простецов. . . То (в тот же момент) это внимание ориентировано на некую предполагаемую абсолютно *вневременную* к у л ь т у р у (?), освобожденную напроочь от всяких изменений и потенций. «Культуру», как бы предсуществующую в реальном хаотическом сознании простецов средневековья.

В этом втором повороте своей исследовательской призмы автор «Проблем. . .» — по осколкам, теням, врезкам, застрявшим в хаосе *сознания* простецов, — стремится восстановить целостный образ какой-то исходной народной мифологической *культуры* (или — миф об этой никогда не существующей культуре?). . .

Это «культура» (?), для которой характерно воинствующее выпадение из истории, неколебимая архаичность, абсолютная тождественность — сквозь века и тысячелетия — основных схематизмов народного сознания. Это бытие сознания, абсолютно и навечно выключенное из *становления*.

«Подпочва» культуры сохраняется от второго тысячелетия до н. э. и до (см. «Заключение» книги) энных десятилетий XX в. «*Инварианты духовной ориентации* простолюдина, *доминанты народной культуры*» (с. 342) составляют «ту общую основу, из которой выросли разные типы добуржуазных цивилизаций. Высокоинтеллектуальная, рафинированная культура всякий раз иная, — анонимный же ее субстрат, на который она воздействует и из которого она, несомненно, получает определенные импульсы, традиции мышления, клише поведения, обнаруживает удивительную константность. Не приближаемся ли мы здесь к „*инварианту*“ *культурно-исторического процесса*?» (с. 345).

Воображаемая целостная народная культура подобна, по идее Гуревича, гранитной платформе, над которой и по которой движутся наши земные материи, но отнюдь не подобна той живой изменчивой *почве*, обогащенной бесчисленными останками растений и накоплениями фотосинтеза, которая — если уже прибегнуть к аналогиям, диктуемым идеей «подпочвы», — образует основу «культуры земледелия». . . Или, если отбросить аналогии: основу *реального сознания* простецов.

Непроницаемая внеисторичность народной культуры должна объяснить и другие ее определения. Это культура «мифопоэтическая». С ударением на слово «миф». Причем миф застыл здесь в доэллинистическом его состоянии. Народная культура предполагает хтоническое, циклическое, магическое сопряжение человека и природы; она воображает совершенное слияние сознания и непосредственного, нерелефлируемого бытия. Иными словами, это не только неподвижная культура, это культура *неподвижного*, всегда к себе возвращающегося, себе-тождественного мира. Культура

не времени, а вечности. Но если так, то становится явной еще одна определенность «низового пласта» средневековой (вневременной?) культуры («культуры»? «сознания»? или для народной культуры эти понятия тождественны?).

Это культура, в которой схемы сознания и — далее — мышления абсолютно тождественны схемам *поведения*, клишированным на (те же) тысячелетия. Поступок здесь исключает мысль о нем (здесь нет никакого «о. . .»). Здесь исключен весь спектр возможностей чего-то иного, чем то, что *есть*. Исключен спектр *свободы*: свободы действовать *так или иначе*. . .

И еще одно. Это культура, «автор» которой или, по-ученому выражаясь, субъект которой — *коллектив*, нерасчлененный коллектив; может быть, даже точнее — *коллективность*, такая диффузная, неограниченная, расплывчатая, неструктурируемая, амебоподобная родовая сила. Не индивид, сидящий где-то за столом и нечто сочиняющий, и даже не мастер-каменщик, в сотрудничестве с другими воздвигающий шпиль готического храма, но — *пахарь*, опыт и здравый смысл которого неотделим от опыта поколений, движения которого, когда он бросает зерно, сцеплены воедино стереотипами и прообразами, неизменяемыми от праотцов к правнукам. Пахарь — вне непосредственного «сотрудничества», он — один, *наедине* с бесконечной природой, но это одиночество рода, народа, а не одиночество «без рода и племени».

Так воображается и домысливается эта «мифологическая культура» по ее отзвукам и теням, застрявшим — в изобилии — в разорванном сознании простеца.

Однако читатель «Проблем. . .», наверно, заметил, что эта воображаемая сплошная целостность народной культуры в реальном *сознании* средневекового простеца (к примеру, простеца пенитенциалиев) раскалывается, странно («гротескно», — скажет Гуревич несколькими главами позже) фрагментируется и затем именно в таких осколочных формах сдвигается с ослабленными и также фрагментированными христианскими идеями Евангельских заповедей, стоицизма свободной воли, кроткой святости самоуничтожительных житий, эсхатологии Страшного суда. И именно это переплетение, взаимоотражение, странная оптическая рефлексия извечных отсветов ушедшей (если она существовала. . .) *архаической целостности* (1), содержательных, но *фрагментарных*, затерянных в сознании внехристианских предрассудков, стереотипов (. . .места, обреченности, ведовства. . .) (2) и, наконец, новых христианских страхов, чаяний, прозрений (3), — именно это переплетение и позволяет воспринять народное сознание «идиотов» — столь жизненно и неповторимо заговорившее в книге Гуревича — действительно как *живое* и *неповторимое*. А если бы дело ограничилось теми «гранитными плитами», которые мы реконструировали (или вообразили) на самом дне этого сознания, то все свелось бы к каким-то «общим местам», бытующим сейчас под звучным именем «архетипов».

И здесь я возвращаюсь к *содержательной* многозначной трудности, встающей перед исследователем «народной средневековой культуры». Напомню: это трудность увидеть в хаосе сознания, донесенном из ума и сердца простецов на страницы пенитенциалиев или житий, некую предкультуру «высоколых», «подпочву» этой культуры. Или увидеть, про-

зреть некую уже готовую (извечную), но *особую* культуру, сопряженную в конфликте и диалоге с «культурой высоколобых»? Или увидеть в самом этом *конфликте* христианской и мифопоэтической схем сознания опять-таки *предопределение* по-иному целостной, полифонически целостной культуры (уже не сознания, а *культуры*) средневековья — той культуры, которую на последних страницах своей книги автор назовет «культурой гротеска»? Или, наконец, это трудность соединить все обозначенные выше трудности, видения и прозрения?

Думается, что все эти содержательные вопросы возникают как раз в контексте решения источниковедческой трудности, точнее, в контексте источниковедческого открытия Гуревича. В самом деле, пенитенциалии и жития, посмертные видения и популярное богословие, «примеры» и поучения, обращенные приходскими священниками прямо в уши и в души своих прихожан, оказались — если их внимательно слушать — ожившей записью голоса от века молчащих крестьян, — записью верований, суеверий, схем сознания, застывших клише поведения, тайных языческих радений — от века безграмотных простецов.

Но одновременно оказалось — и это, пожалуй, самое существенное для нашей темы, — что эти усредненные и вырожденные образцы средневековой литературы, огрубленные и не слишком талантливые, обладают высокой «обращающей силой», той силой, которой лишены — или, скажу уже от себя, которой, казалось бы, лишены — утонченные и трагичные «Исповедь» Августина и «Почему Бог хочеловечился?» Ансельма Кентерберийского. Это сила *взаимной рефлексии*.

Это голос священнослужителей, обращенный к простецам, и это голос простецов, обращенный к церкви. *Чтобы* был услышан голос, идущий сверху, *необходимо* услышать голос снизу, понять и воспринять его и затем нечто сказать простецам почти гласом чрево вещателя, с его, простеца, интонацией, в его тембре, в его круге речений. Но ведь все это означает, что, как ни выявляй в пенитенциалии или в житии *чистую* народную культуру, она *всегда* будет соединена с упрощенной, но все же сверху вниз направленной культурой католических вершин. Хотя собственно говоря, зачем очищать народное сознание до полной стерильности? Ведь сама задача увидеть и услышать невидимую и неслышимую культуру средневековых простецов есть, насколько я понимаю, лишь исходная задача в исследовании Гуревича.

Она подчинена иной задаче: увидеть и услышать, посмотреть и подслушать *встречу* двух «культур» (или двух сознаний? или двух полюсов одного сознания?) — высоколобного и простеца, высокоученого схоласта и безграмотного «идиота». «Вырожденные» источники Гуревича имеют дополнительный экспериментальный смысл: вслушиваясь в них, мы, современные читатели, не только способны услышать живой голос простеца, войти в его сознание, различить в сознании «идиотов» отблеск воображаемой «мифологической культуры». Эти источники обладают также некой силой *сепарации*. Они экспериментально отделяют один голос средневековой культуры (звучащий сверху. . .) от другого голоса (доносящегося снизу. . .), и главное, подстерегают, фиксируют встречное движение двух сознаний. Или. может быть, точнее, двуголосие, многозначность *одного* сознания (?!).

Особенно ясно выступает эта двойная ориентированность в «покаянных книгах». Нет спора, вопросы пенитенциалиев сознательно направлены на то, чтобы выявить (разоблачить) отдельный, на особицу звучащий, резко непохожий глас магического и мифопоэтического, упрямо архаического сознания. Глас греха.

Но — с той же силой и в той же мере — вопросы эти нацелены на *ответ кающегося*, т. е. христианина, т. е. человека, который напряженно вслушивается в голос и в сознание исповедника, который напряженно ожидает (от священника и от собственной совести) отпущения этого греха или возмездия. . .

Но ведь то же самое (только схематизм этот более глубоко спрятан) — и в житиях, и в «Светильнике» Гонория Августодунского, и в «посмертных видениях». Все эти источники (даже самые вялые и вырожденные из них) подчинены пафосу самовслушивания, самоосуждения и самопрощения; подчинены пафосу обнаружения «в себе» — некоего абсолютно чуждого, и мерзкого, и насыщающего Собеседника. И чем более обнаруженный — в том или другом источнике — Собеседник чужд и отвратен мне самому, тем более он мне мил, тем острее исходный культууроформирующий (или только культуорофиксирующий?) конфликт.

Так я понимаю возможности, скрытые в замысле Гуревича. В народном богословии возможно не только уловить голос немых (простецов), но и услышать, увидеть, понять (поймать. . .) *встречу* двух голосов и сознаний. Или, может быть, точнее, *встречу* двух голосов *одного сознания*? Каждый ответ прозван вопросом, обращенным к иному чуждому, отвратному сознанию. . . Или все — к «своему иному» сознанию. . . К *своему* другому «Я». . .

«На страницах средневековых текстов, адресованных широкой аудитории, идет *постоянный диалог*⁴ официальной доктрины и фольклорного сознания, ведущий к сближению их, но *не приводящий к их слиянию*» (с. 23. Курсив мой. — В. Б.).

«В процессе. . . сложного и противоречивого *взаимного влияния* складывался тот культурно-идеологический комплекс, который можно было бы назвать „народным христианством“, „приходским католицизмом» (с. 24. Курсив мой. — В. Б.).

Очень характерное место. Мне, правда, не совсем ясно отношение последнего и предыдущего фрагментов. Идет ли речь (ну, скажем, идет ли *прежде всего* речь) о формировании того «комплекса», который можно было бы назвать «приходским католицизмом», т. е. неким определением «низовой культуры», *одним из полюсов* взаимодействия (несколько измененным в процессе этого взаимодействия), или все же речь прежде всего идет о *соприкосновении двух полюсов*, которые не сливаются, но сама «неслиянность», спор которых дает некое предопределение *целостной* (диалогически целостной) средневековой культуры. В одном случае взаимодействие (диалог?) как бы выпадает в осадок, лишь усложняя «приходский католицизм», в другом случае — двуголосие это предопределяет формирование некоей культуры, не сводящейся *ни* к «приходскому католицизму», *ни* к «ортодоксальному христианству», но образующей изначальный смысл — выскажу такое предположение — не только «исповеди приходского простеца», но и «романских базилик», «готических соборов», или

зтонченностей Кретьена де Труа, или — уже совсем еретическое предположение — «Исповеди» Блаженного Августина?!

Я понимаю, конечно, что здесь возможно сочетание двух этих «прежде всего», сопряжение двух возможных ответов, но во всяком случае вопросы эти — различные и ответы на них не столь уже прямо совпадают. . .

Но пока оставлю это сомнение в стороне. Сейчас существенно подчеркнуть, что сам Гуревич сознательно (хотя и не всегда) ищет в своих источниках не только речь молчащих, голос немых, ум простецов, но и *встречу* двух голосов, странно рефлектирующих друг в друге (это некий аналог саморефлексии нового времени). «Повторяю: есть все основания предполагать, что разные пласты — культуры народной, уходящей корнями в язычество, в архаические верования и обычаи, и церковно-христианской — не просто сосуществовали, но пересекались, *взаимодействовали в сознании средневековых людей, от крестьянина до епископа*» (с. 28).

Последовательная динамика этого взаимодействия, этого «диалога» составляет сквозную линию и сквозную композицию *реального* общения высоколобых и простецов в книге Гуревича.

«Пенитенциалии, катехизисы, жития, „примеры“, повествования о загробных странствиях души отражают лишь отдельные аспекты духовной жизни средних веков, отражают каждый раз по-своему. Однако нижеследующие главы задуманы не как обособленные очерки, но как последовательные этапы одного движения мысли, приближающие к решению. . . парадокса средневековой культуры: *совмещения* обоих ее аспектов, народного и ученого, в *одном* (все же в *одном!* — В. Б.) сознании. Постепенно поворачивая исследовательскую призму, может быть, удастся если не разрешить эту задачу, то хотя бы по-новому ее сформулировать» (с. 72. Курсив мой. — В. Б.).

Вот отдельные повороты этой призмы.

После анализа житий и «исповедальных руководств» (гл. II, III) с еще большим драматизмом возникает «вопрос о том, как сознание средневекового человека (очевидно, и простеца и схоласта. — В. Б.) объединяло аспекты народной и ученой культуры и удавалось ли ему их уравновесить, гармонизировать» (с. 175).

Призма поворачивается к «загробным видениям» (гл. IV).

Здесь резко обостряется восприятие «сопряженности» разных голосов, странной, трагической *антитетичности средневекового сознания* — очевидно, все же не только сознания простецов, но и сознания высоколобых *как простецов* (в хаосе повседневного бытия).

Так, странное сопряжение — мгновенного посмертного воздаяния и отсроченного в вечность Страшного суда — это сопряжение странно не только для нашего рассудочного ума; оно не менее странно для ума средневековых визионеров, и странность эта дает особую напряженность вечным страхам, раздиравшим сердце и ум человека V—XV вв. (мгновенная расплата и — бесконечное ее ожидание).

«. . .Соседство на одном листе гравюры изображений обоих вариантов суда над душой — одного с участием чертей и ангелов, предъявляющих соответственно записи ее грехов и заслуг у ора смерти, и другого с уча-

ствием Христа, архангела, взвешивающего душу, и ангела и демона, ожидающих, кому из них она достанется, — это соседство обоих вариантов суда нужно интерпретировать как парадоксальное сосуществование в средневековом сознании эсхатологической идеи с мыслью о расплате, наступающей немедленно после смерти индивида» (с. 228).

Замечу, кстати, что мне представляется убедительной та критика воззрений Ф. Ариеса, которую здесь развивает автор «Проблем средневековой народной культуры». Причем, на мой взгляд, взгляд философа, дело не только в текстологических, в частности иконографических, аргументах, показывающих, что сопряжение двух вариантов посмертного воздаяния уже с самого *начала* средних веков (а отнюдь не только в конце средневековья) раздирало сознание людей этой эпохи. Дело еще и в том, что сама структура христианского сознания исходно (логически) *антитетична*. Предположение вечности означает *исключение* временного течения с его «раньше», «чуть позже», «через века». И следовательно, означает неизбежное соседство мгновения, наступающего в момент смерти, и мгновения, отдаленного в бесконечную «временную» даль. Причем это именно *антитетичное*, парадоксальное «соседство» (точнее, тождество): ведь мгновение, наступившее сразу (его «делает» мгновением временной акт смерти. . .), вместе с тем обладает размерностью вечности (но *не* мгновения). Дело не только в том, что так было в средневековом сознании; дело в том, что *иначе* быть не могло.

Об этом «иначе быть не могло» великолепно свидетельствует наблюдение Гуревича о расхождении двух Евангелий: от Матфея (возмездие отодвинуто в вечность) и от Луки (мгновенное воздаяние).

Вообще эти страницы книги Гуревича насыщены скрупулезнейшим анализом текстов и — в каком-то поразительном сочетании — дают (я бы сказал, формируют) простор свободному читательскому размышлению, спору с автором, домысливанию, замедленному чтению — иначе говоря, тому самому трудному самостоятельному *общению* с миром простецов, о котором я говорил в самом начале этой работы.

Но исследовательская призма поворачивается дальше.

Соотнесение воинствующе популярного «Светильника» Гонория Августодунского и напряженно сосредоточенного трактата Ансельма Кентерберийского (гл. V) раскрывает невозможное сопряжение «двух сознаний» на наиболее глубоком, метафизическом уровне. Это сочетание идей «свободы воли» и абсолютной «предопределенности». И, думается мне, снова обнаруживается, что это противостояние невозможно разнести по «разным культурам» — «низовой», народной («предопределение абсолютно и изначально») и «высшей», «умствующей» («от свободной воли индивида зависит его посмертное бытие»).

Конечно же, грубоватый и мрачный «Светильник» звинчивает идею (жесткой) предопределенности, а «Почему Бог воочеловечился?» — идею собственного выбора своей посмертной судьбы. И конечно же, идеи «Светильника» органично связаны с архаическими, неподвижными дохристианскими схемами предреченного возмездия. Все это так. И все же. . .

Это существенная развилка наших проблем и подходов.

Гуревич натолкнулся здесь, как мне кажется, уже не только на «массив» народного *сознания*, но на (возникающие) неделимые ядра средне-

векового мышления. И в отличие от феноменов хаотичного, стереотипного сознания для мышления существенна внутренняя рефлексия двух голосов *одного* сознания или «двух сознаний» в одном мышлении. . .

В этих «ядрах» (предопределяющих формирование культуры и являющихся ее феноменами) одну идею так же невозможно оторвать, отщепить от другой идеи, как невозможно отделить северный полюс магнита от южного. При самом утонченном волосорасщепительстве идея предистинации и идея свободы воли — нерасчленимые стороны определения *одной* напряженно диалогической, антитетической, культууроформирующей идеи.

В самом деле. Без предположения свободной воли возмездие не будет возмездием, потеряет всякую связь с жизнью, с поведением человека, оторвется от прижизненных страхов и надежд. Или еще: без этой идеи возмездие извне потеряет смысл самовозмездия, самовоздаяния. Но и обратно: без идеи абсолютной (именно абсолютной) предистинации, без *неожиданностей* божественного всеведения и всемогущества идея посмертного воздаяния также становится бессмысленной — ведь тогда *свободы воли*, непостижимой для человека, для индивида, *лишается Божество*.

Поэтому, как бы ни было различным *историческое* происхождение этих идей, все равно *в монаде средневековой жизни и мышления они (эти идеи) получают новый смысл, становятся абсолютно неразделимыми, взаимоопределяющими и взаимоотталкивающими друг друга, полифонически целостными*. — В сознании простеца так же, как в сознании *схоласта*. Впрочем, если в «Светильнике» эти идеи еще возможно расчленить (хотя в сознании верующих простецов — уже невозможно), то в «Исповеди» Августина или в «*Cur Deus homo?*» Ансельма *предметом* мучения мысли, феноменом культуры оказывается как раз сама антитеза — *неразделимое (и невозможное) тождество* двух этих идей. Как раз в произведениях «высокой» культуры два голоса соединяются действительно в неразрывный диалогический контрапункт. Двуглосие становится предметом «мучения мысли» и тем самым — исходным импульсом *каждого* феномена (произведения. . .) средневековой культуры. — Романских базилик и готических храмов, схоластических трактатов и затаенных исповедей простеца, «посмертных» видений и популярных житий.

В произведениях культуры (. . . мастера или схоласта) конечный катарсис никогда не тождествен исходному горючему материалу мучений сознания (страха и сострадания).

Не уверен, согласился ли бы здесь со мной автор «Проблем. . .». Не уверен, точно ли я понимаю его мысль. Но все же оснований для такого понимания у меня достаточно. Ведь эти размышления мои возникли — не случайно — почти на последнем повороте исследовательской призмы Гуревича. Смысл и логика поворотов этой призмы от одной грани к другой, от одного источника к другому подчинены прежде всего *идее* последовательного перехода *от* вслушивания в речь молчащих (простецов) к участию во встрече немых и проповедующих, к участию во встрече (в нашей душе. . .) двух голосов одного сознания. И именно такая встреча предопределяет формирование средневековой культуры. И, повторяю, составляет неразделимое ядро всех ее — этой культуры — произведений.

Переход этот (скажу еще раз) вполне понятен и необходим. Прежде чем

и для того чтобы включиться в общение двух голосов одного сознания (как предопределение культуры средневековья), приходится найти способ *услышать* того собеседника, который молчит, чей голос во всяком случае заглушен, подавлен. Иначе придется слушать лишь одного словоохотливого собеседника — схоласта. Только решив эту задачу, очень трудную и действительно новаторскую, только осмыслив новый тип источников, хоть отраженно, хоть преломленно, но доносящих живой голос «идиота», возможно приступить ко *второй задаче* — войти во внутренние *напряженности культуроформирующего* сознания. И именно этой логикой исследования и проникнута — по своему объективному смыслу — книга Гуревича. Правда, сам автор настолько поглощен первой задачей и столько здесь возникает трудностей и неожиданностей, что до второй задачи и руки не всегда доходят. Композиция — композицией, полифония — полифонией, но книга все же озаглавлена «Проблемы средневековой *народной культуры*», и соответственно первая задача не только предшествует второй (композиционно — центральной), но зачастую вступает с ней в конфликт, и в итоге идея культуры как полифонии и идея культуры как одноклового (одного!) голоса сами начинают (или все еще продолжают) свой тайный и непримиримый спор на страницах анализируемой книги.

Исходная тема спорит с композицией.

Наконец, в заключительной главе осуществляется еще одна переформулировка проблемы. Обнаружив в одном (средневековом) сознании перастержимое общение «двух голосов», оказывается возможным понять это сознание действительно как и с т о к некой целостной, антитетически целостной к у л ь т у р ы. В определении Гуревича — «культуры гротеска», дающей с м ы с л обоим своим полюсам.

Здесь в изложении автора возникает, как мне представляется, какая-то неопределенность. Характеристика исходного средневекового *сознания* пной раз выступает в роли последнего, исчерпывающего определения самой средневековой *культуры*. Тогда исчезает решающий катарсис формирования напряженно парадоксальных, не сводящихся к своим истокам (к своим предвестиям в сознании) произведений средневекового интеллекта.

Но для меня существенно сейчас именно этот, иногда исчезающий нерв книги Гуревича. И автор «Проблем. . .» дает серьезное основание для такого истолкования его идей.

А. Я. Гуревич пишет в начале заключительной главы: «Культура, с которой мы знакомимся, — необычная, непривычная. С ней нелегко освоиться. Необычность ее — в странности сочетания, единства полярных противоположностей, сублимированного и пизменного, небесного и земного, спиритуального и грубо телесного, мрачного и комичного, жизни и смерти. Святость может выступать как сплав возвышенного благочестия и примитивной магии, предельного самоотречения и сознания избранности, бескорыстия и алчности, милосердия и жестокости. Теолог утверждает богоустановленную иерархию — для того, чтобы тут же обречь на вечную гибель стоящих у ее вершины и возвысить подпирающих ее основание. Прославляют учепость и презрительно взпрают на невежественных „идиотов“ — и в то же время вернейшим путем, который ведет к спасению души, считается неразумие, нищета духа, а то и вовсе безумие. Смерть и жизнь,

экстремальные противоположности в любой системе миропонимания, оказываются обратимыми, а граница между ними проницаемой; мертвые возвращаются к живым, и люди умирают лишь на время. . . Необходимо подчеркнуть: это не какие-то побочные явления, помехи и „шумы,“ — они лежат *в основе культуры, породившей* подобные сочинения. Обилие собранного в книге материала объясняется стремлением автора продемонстрировать, что парадоксальность, странность, антиномичность — неотъемлемые, органические признаки средневекового сознания (очевидно, и сознания простецов, и сознания высококолобых, а может быть, и так: высококолобых как тайных простецов; простецов — как потенциальных высококолобых. . . — В. Б.). Возникает потребность в понятийном аппарате для того, чтобы как-то их уловить и объяснить. . . Но что значит „объяснить“ в данном случае? Видимо, необходимо найти концептуальную форму, которая, соответствуя материалу, объединяла бы обнаруженные в нем противоречия, не сглаживая и не отсекая их» (с. 271—272).

Опираясь на исследование М. М. Бахтина и споря иногда с его выводами, Гуревич находит эту концептуальную форму, — форму преобразования предопределений средневековой культуры в ее целостное определение: в понятии *гротеска*, в системе понятий, анализирующих средневековый гротеск.

О гротеске как определении средневековой культуры я еще скажу. Но сейчас я надолго задержусь на той фигуре, которая все более резко очерчивается в замедленном чтении «Проблем. . .» и, на мой взгляд, является ключевой для всей концепции средневековой *народной* культуры и для понимания того, как народная культура соотносится с понятием *целостной, диалогически целостной культуры средневековья*. Во всяком случае, эта фигура является ключевой в размышлениях автора настоящей статьи.

Это образ Простеца. Это соотношение образа Простеца с *идеей личности в культуре средних веков*.

III

ОБРАЗ ПРОСТЕЦА И ИДЕЯ ЛИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ

Образ Простеца, как сказал бы Бахтин, — амбивалентен. Простец, как он представлен в основном тексте книги Гуревича, — это реальный крестьянин, обитатель сельского прихода с его суевериями, с его полухристианским и полужызыческим, замороженно-архаическим, тысячелетия неподвижным строем навыков и схем сознания. Это «предмет» обработки, идеологического воздействия со стороны «высоколобого», а затем — все менее «высоколобого», все более прикладного, популярного, все более сниженного и вырожденного (ориентированного на умы простеца) богословия.

На страницах пенитенциалиев и популярных житий, на страницах загробных видений и «Светильника» возможно — в свете эксперимента, осуществленного Гуревичем, — вычитать и услышать голос этого молчаливого простеца, выпадающего из матрицы официальной, утонченной, ортодоксальной культуры средневековья.

Это образ, так сказать, «для нас», в том числе для автора книги. Вообще-то это не образ, но реальный простец, простец вживе.

Но одновременно простец — это действительно некий образ, созданный (может быть, вернее, развитый, преображенный. . .) именно *внутри и силами утонченной и разветвленной, «высоколобой» христианской культуры*. Это простец Евангелия и «Исповеди» Августина; простец, разум и сердце которого — в своей простоте и прямодушии — единственно приурочены к последним и прямым беседам. . . К Исповеданию. . . Вся сложнейшая и утонченнейшая схоластика Фомы имеет в конечном счете своей целью, своим смыслом открыть простеца в каждом высоколобом, обнаружить (сформировать) простоту *особого* — не языческого, не философского и не обыденно хитроумного — углубления, сосредоточения: в себя, в индивиду, в мир. В ближнего и дальнего своего. . .

Простоту не умствования, но *бытия*⁵.

Диалог с простецом в *этом* смысле — это *не* диалог с иной (протонародной) культурой (*чтобы* ее преобразовать и свести на нет), это не способ древообработки неподатливого дубового ума упрямых язычников. Это основной внутренний диалог, составляющий смысл средневекового мышления и средневековой личности, — диалог с Простецом «в себе», более мудрым и углубленным в *бытие*, чем второй Собеседник, чем утонченный Теолог «в себе», мыслящий в категориях «потенциального». Это разговор на равных.

В этой беседе даже *молчание* простеца имеет глубокий, диалогически необходимый смысл. И в молчании своем простец не выходит «из образа». . .

Я знал, что пожизненный мой собеседник,
Меня привлекая страшнойшей из тяг,
Молчит, крепясь из сил последних.
И вечно числится в негях.

.

Но как пронести мне этот ворох
Признаний через ваш порог?
Я трачу в глухих разговорах
Все, что дорогой приберег.
Зачем же, земские ярыги
И полицейские крючки,
Вы обнесли стеной религий
Отца и мастера тоски.
Зачем вы выдумали послух,
Безбожие и ханжество,
Когда он лишь меньшей из взрослых
И сверстник сердца моего.

(Пастернак Б. Стихотворения в одном томе.

М., 1936. С. 267)

Нет возможности развивать сейчас смысл и превращения этого образа в контексте средневековой культуры. Скажу только, что, как я думаю, существеннейшее здесь — не собственно теологические утонченности и ортодоксальности. Самое существенное — культуроформирующий смысл образа Простеца.

Образ Простеца существует в той идее личности средних веков, в горизонте которой формируется и живет средневековый индивид. Там, где — в свете этой идеи — индивид не совпадает с самим собой, может и должен смотреть на себя со стороны, а эта «сторона» его собственное «другое Я», там перестает срабатывать самая мощная социальная и идеологическая детерминация, индивид становится действительно индивидом, отпочковывается от соборного социума и оказывается способным самодетерминировать свою судьбу, сознание, поступок.

«Я» простеца имеет — в горизонте личности — действительно особый смысл. Это насущность молчания «во мне», чтобы было, *о чем* говорить и *о чем* мыслить, чтобы предмет размышления (особенно, если этот «предмет» — «мое Я») был больше и глубже, чем высказанное о нем слово. Это также насущность включать внутрь культуры (не просто как сырой материал, но уже как оформленный образ) докультурное, предкультурное предобразное бытие духа. В античной культуре это «внекультурное» бытие выдало из определений культуры, а если и входило, то в безобразной стихии «неопределенности», «беспредельного», «апейрона». В средневековой культуре «неопределенное» получает образ, определяется и — больше того — обретает *лицо*, индивидуализируется, становится действительным участником внутреннего диалога. Становится Собеседником. Этот момент, возникший именно в средневековой культуре, существует для развития самого феномена «культуры». Без такого внекультурного (и — если учесть, что это образ, — все же *внутрикультурного*) Собеседника культура изгоняет из себя — во тьму веков — свое происхождение, а культура, *не включающая внутрь себя — в формах той же культуры — свое становление из хаоса, из докультурной простоты, — такая культура или вырождается в поверхностный эстетизм, или же остается культурой, лишь всякий раз обращаясь к «варягам» («варварам») или «экономическим факторам») для своего обоснования.*

Для средневекового ума необходим бесконечный простор, разрыв *между* внутренними собеседниками. Простец и Схоласт перекликаются через пропасть непонимания; они — на разных полюсах мысли, и они насущны друг для друга, они бессмысленны, внеобразны без этой переклички, вне идеи *эха*. Они *не* могут *понять* друг друга; они *не* могут *быть*, если нет взаимопонимания. Беспредельность такой лакуны дает особую напряженность культуре средних веков, средневековой идее личности. Эта лакуна определяет и *логический* смысл средневековой культуры (антитетическое тождество всемогущества, всезнания, всеблагости и ничтожества, нерицумия, небытия — невозможное тождество между «все» и «ничто»), и *смысл эстетический*, необходимость постоянного переворота эстетических полюсов («указательный палец» смысла символически устремлен вверх, в небо, за пределы земных предметов и одновременно вглубь, в предмет, в его собственное, точечное, ничтожное бытие. . .).

Стоит представить средневековую культуру лишь по схеме «вверх-указующего-смысла», и эту культуру вообще представить невозможно, она уничтожит самое себя, ссыхаясь до чисто символической (столь распространенной сейчас) интерпретации. И тогда (не только ум простецов, но и . . .) утонченность Кретьена де Труа, романские базилики, католические соборы *не* вообразишь и *не* поймешь, т. е. эти высоты культуры

нельзя ни представить (перенести в наше воображение), ни понять (перенести в наш ум) *вне образа Простеца*, *вне идеи Простеца*, *вне моего отождествления с простецом*. Хотя их, эти высоты, нельзя ни представить, ни понять *вне одновременного отождествления с образом волосорасщепляющего схоласта*, *вне идеи мысленного и духовного движения вверх, вниз, в «ничто всемогущества»*. — В такое утончение (всемогущество) мысли, когда она оказывается «мыслью ни о чем» . . .

Если лишить (конечно, это достижимо только в нашем воображении . . .) культуру средних веков одного из этих полюсов, то это будет все что угодно, но *не культура*. Это будет, если сказать коротко, средневековая *идеология*. Конечно, идеология очень тонкая и глубокая, но действительно отошедшая в прошлое еще где-то в XVI в.

Но если идеология средних веков мертва, то смысл средневековой культуры вечен, со-вечен смыслам иных культур. Сосредоточенно определяя, этот смысл (субъект и единственное произведение) средневековой культуры и есть идея *личности средневековья*.

Только что я вспомнил Августина. Но, может быть, еще характернее образы Простеца и Схоласта (Ритора, Философа, Кардинала . . .) в «Диалогах» Николая Кузанского. Беседа с Простецом насущна ученнейшему кардиналу отнюдь не для «идеологической обработки», отнюдь не для «воздействия на умы». Образ Простеца существен не только в начале средневековой культуры (в оживлении евангельских притч), но и на исходе этой культуры, в XV в. Рыбарь Евангелия — в начале; «ложечник»⁶ — в конце. В замыкании этой культуры «на себя», в ее самообосновании (XV в.) Простец необходим в особом повороте мысли; ум Простеца позволяет Кузанскому вновь вернуться к простейшим, исходным понятиям — к идее «точки» и «прямой линии», к идее абсолютной простоты, исключающей всякие отличия, доводящей эти отличия до предела. В «родстве со всем, что есть, уверясь и знаясь с будущим в быту, нельзя не впасть в конце как в ересь в неслыханную простоту». В этой простоте и неразвитости (в точке . . .) тождественны между собой (в родстве между собой . . .) такие сложнейшие построения, как круг, многоугольник, шар с их утонченнейшей геометрией, с их виртуозной схоластической математикой.

Образ Простеца раскрывает здесь свое не только образное, но ключевое культурно-логическое значение.

Так, простец книги Гуревича, завязший по горло в дохристианской, архаической, магической, аграрной культуре (или в докультурном хаосе повседневного *сознания*, в докультурном хаосе, т. е. *вне производимой* существующий . . .), простец как необработанный кусок дерева в руках опытного «ложечника» . . . то бишь высоколобого мудреца . . . этот простец как-то странно раздваивается и граничит с утонченным образом Простеца — образом «ложечника» диалогов Кузанского. Этот «другой» простец — историческое, и этическое, и поэтическое порождение, и один из коренных образцов тончайшей и неповторимой средневековой культуры. И только ее. Это, повторяю, — один из необходимых ее полюсов и средоточий. То самое *ничто*, тот пребывающий в нетях и молчащий из последних сил собеседник, которого угадал Пастернак и *вне диалога с которым бессмыслен и, главное, просто не существует* второй собеседник, высоколобый, логизирующий Схоласт.

Сопряжение двух этих образов Простеца продумано и в книге Гуревича, но как-то скороговоркой. Чересчур поспешно. Иногда — на страницах этой книги — два образа просто наползают друг на друга.

В VI, заключительной главе Простец будто бы понят как определение целостной средневековой культуры. В первых главах господствует идеологическая подача этого образа как неподвижного, внеисторического «мужика», сознание которого осторожно просвещает приходской и сам-то не слишком грамотный священник. «Наставления церковных авторов были обращены к иной аудитории, неграмотной или малограмотной, которая не столько читала, сколько слушала пастырское слово. . .» (с. 37).

Даже простец Евангелия понят здесь как вариация на тему «просвещаемого полуязычника». Григорий Турский «. . .утешается мыслью, что господь „для уничтожения суетности марской премудрости избрал не ораторов, а рыбаков, не философов, но крестьян“» (с. 38. Курсив мой. — В. Б.).

Но ведь тут неизвестно, кто кого просвещает: высоколбыне — простецов или простец — суетных. . . «Блаженны нищие духом, ибо их есть царствие небесное. . .» Простецы, по Евангелию, — это не столько те, кого надо просветить, сколько апостолы, просвещающие ум; освящающие ум — сердцем. Христос также есть осмысление образа Простеца.

Или еще: «Слова о том, что Спаситель выбрал себе учеников среди рыбаков и пастухов, а не среди риторов и философов, переходят из одного сочинения в другое, но это не пустое „общее место“ (как и противопоставление „грубости“, „неотесанности“ *rusticitas* — „утонченности“, „учености“ *urbanitas*), а топос, выражающий существенную установку латинских писателей на протяжении длительного периода истории европейской культуры. Они сознательно ориентировались на широкую аудиторию, состоящую из заведомо неграмотных и необразованных людей, искали с ними непосредственного контакта и стремились максимально сократить разделяющую их дистанцию» (с. 39).

Думается, что в контексте культуры дело не в том, что реальная аудитория «состояла из. . .» и т. д., и не в том, что проповедникам надо было так выражать свои мысли, чтобы «дойти» до простецкого ума, и «довести» ум простеца от полуязыческой замутненности до ортодоксальной чистоты. Дело не в том, что они «сознательно ориентировались». . . Дело не в искусстве демагогии. Дело в том, что необходимо было «в себе» открыть простеца и в беседе с собой, простецом, сформировать истинное культурное пространство, точнее, то «поле напряжения», в котором только и могла возникнуть средневековая культура, средневековая личность (точнее, регулятивная идея личности). Впрочем, конечно же, и аудитория была простецкой, и обрабатывать заблудшие умы было необходимо, и расчетов тут было немало, и ловких приемов хватало. . . Все это так. Но это о другом.

Тот простец, который участвовал в создании средневековой культуры — от мистерий, карнавалов, готических храмов, приходских проповедей и мужицких исповедей до «Исповеди» Августина, «Суммы теологии» Фомы Аквинского, «Диалогов» Николая Кузанского, — это был образ Простеца. Собеседник во внутреннем диалоге каждого человека этой эпохи. Каждого человека — в той мере, в какой он был участником преобразования «хаоса сознания» в «космос произведений культуры». И здесь,

вновь скажу, не было «высокой» и «низкой» культуры. Была целостная антитетическая (саморазорванная) диалогическая средневековая культура. Или ее — средневековой культуры — не было вообще.

В своих лекциях по физике Роберт Фейнман написал примерно так: когда я говорю, что нечто не является «наукой», то я вовсе не хочу утверждать, что это «ничто» — нечто плохое. Множество прекрасных вещей никак не может быть названо наукой, хотя они действительно прекрасны и насущны в жизни человека. Например, любовь. . .

Также и с культурой. Не все, существовавшее в средние века, есть культура, и не вся культура, наличествующая в эту эпоху, есть средневековая культура. И это — не оценка. Это не «хорошо» и не «плохо». Это, возможно, нечто прекрасное, но иное. Хотя, думаю, что *все*, существовавшее в сознании и бытии людей, живших в V—XII вв., есть (может быть понято, как. . .) *предопределение* культуры средних веков. Если, конечно, разглядывать все это существующее под определенным углом зрения.

И если рассмотреть под определенным углом зрения общение приходского священника и его аудитории, состоящей в основном из «идиотов» и простецов, то это также необходимое и очень существенное предопределение целостной средневековой культуры. Но это *не* определение этой культуры. И простец здесь — тот самый и совсем другой.

Без *парадоксов преобразования* тут никак не обойтись. Ни в реальной жизни средневековья, ни в исследовании этой жизни.

Когда Цезарий Арелатский пишет: «Мы так должны заботиться о душе, как возделываем свои поля», когда он говорит о душе человеческой как о «поле Господа», то это не просто ориентация на то, что слушатели его — «сельские жители Южной Галии» (с. 40). Это также глубинный образ отношения человека средних веков (соответственно — культуры средних веков) к самому себе, к своему предельному полюсу: человек тогда самосознатель, живет в горизонте личности, когда он способен быть *и* простым, докультурным, как *земля*, *и* высоким, утонченным, как *небо*. . . Когда он прост и сложен, ничтожен и всемогущ в одно и то же время.

Причем ориентация на реального простеца и ориентация на его преобразенный образ существуют в культуре не рядоположенно. *В культуре существует сам феномен (акт) такого преобразования.*

Не думаю, что я здесь спорю с автором «Проблем. . .». Я только стараюсь понять в картине средневековой культуры, воссозданной и продуманной Гуревичем, то, что мне кажется особенно существенным. Я только *продолжаю* общение с его «простецами».

Для меня, для моей проблемы наиболее трудна и исполнена смыслом такая перипетия. В «популярном богословии» исследовательская призма Гуревича, по сути дела, смогла — хочет того автор или нет — выявить не только реального простеца средневековых приходов и, возможно (хотя как раз в этом я не уверен), некоего архаического и неизменного простеца всех времен и народов — от палеолита до XX в. В этой призме застигнут и замедлен — так, что его возможно разглядеть и услышать, — сам *момент превращения, преобразования реального прихожанина в образ Простеца*, внутренне присущего только идее личности в культуре средних веков.

В «покаянных книгах» — это момент *исповеди*. Допросные листы священников имеют смысл, только *если мужик кается*, если исповедь для него «самоанализ» (по словам Гуревича), если мужик чувствует и *формирует в себе, исповедуясь, того самого «блаженного, нищего духом» простеца, что мудрее самых мудрых.*

В наивных житиях, предназначенных для народных ушей и душ, это момент, когда сладкое ожидание возмездия, гордого отмщения (со стороны чудодея. . .) странным катарсисом переходит в радость, освобождающую: радость неожиданно увидеть и услышать прощение, искупление, кроткую заповедь и самоотверженный подвиг преображенного святого. Ожидающий мщения и наслаждающийся мщением простец (тот, кто слушает житие) преобразается в этот момент в образ Простеца, преисполненного добротой.

Предполагаю, что как раз этот момент «преображения» решающе значим в средневековой культуре. Простец, стерильно блаженный, не связанный, не тождественный (в этом акте преобразования) с простецом мстительным и архаическим, — это также нечто внекультурное, чисто идеологическое и скучное. Такому упрощенному простецу не о чем беседовать с высоколобым схоластом.

В народных «загробных видениях» это момент превращения *мгновения* (смерть наступает на земле. . . воздаяние начинается мгновенно. . .) *в вечность*, отдаляющую и бесконечно продолжающую (ведь для вечности нет различия между «сейчас» и «через века и века») ужас и блаженство Страшного суда. . .

Однако здесь возникает существенная трудность.

Все эти культуроформирующие моменты и преобразования могут быть развернуты и основательно поняты лишь при одном условии: необходимо взять *исповедь, житие, видение, наконец, богословскую книгу* типа «Светильника» в их культурной целостности, как композиционно законченные произведения. То есть как феномены культуры, отдаленные от автора и ставшие его воплощением, а не как феномены до-творческого сознания.

Думаю, что такое целостно-художественное исследование (там, где оно возможно; пенитенциали, к примеру, тут «откажут» — целостную исповедь выслушать не удастся) *было бы необходимым следующим шагом в общении людей XX в. с культурой средних веков.*

Это — необходимый момент в выявлении действительного и действительного в этой культуре внутреннего (в сознании происходящего) диалога: прихожанин — индивид — личность.

Выше я сказал, что исследовательская призма Гуревича в последовательной связке своих поворотов может не только очертить бытовой облик реального обитателя сельских приходо, но и фиксировать момент «преображения». Однако — только мимоходом фиксировать. И — пройти *насквозь*. Чтобы этот «монтажный стык» стал действительно предметом понимания, чтобы он был раскрыт как определение культуры, необходим, вероятно, еще один поворот призмы, в котором житие или «Светильник». . . изучались бы именно как «произведения», целостные тексты, иные — по смыслу, — чем вложенное в них «на входе» сознание, *не равные* самому точному снимку *душевного* или даже духовного мира тех, кто их писал, или тех, кто их *слушал*, на чье понимание они были предназначены.

Необходимо исходить из эстетического (и вообще культуроформирующего) преобразования *исходного творческого сознания* во «вторичную» *теоретическую жизнь* созданного произведения (в жизнь образов культуры). Тогда будет возможно — уже внутри жизни произведения (поэтически) — понять все феномены преобразования реальных простецов в Простеца «Диалогов» Кузанского.

Думаю, что понимание «исповеди», «проповеди», «видения» как целостных произведений, в которые образ Простеца включен *изнутри* и включен как *образ автора* (один из образов автора, но не как предмет «обработки»), — думаю, что такое понимание и может быть следующим средоточием общения со средневековой культурой.

Но возникает одно сомнение.

Источники, впервые серьезно осмысленные Гуревичем, великолепны. Простец прихода действительно проговаривается в этих источниках о тайнах своего внекультурного сознания; молчащий «идиот» начинает говорить. В многочисленных поворотах призыва здесь обнаруживается даже «монтажный стык», существенный для *идеи* Простеца и для его *образа*.

Но вот тут-то и начинается заковык. Все эти источники из ресурсов популярного богословия хороши, чтобы войти в *сознание реальных простецов*. И именно потому они затруднены для целенаправленного, развернутого исследования средневековой *культуры* и, в частности, если говорить о нашей проблеме, они *закрыты для свободного общения с преобразованным образом Простеца*.

Композиционная и вообще эстетическая целостность всех этих исповедей и житий, как замкнутых и в себе завершенных «произведений», законченных, ожидающих ответа речений, высказываний (см.: *Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 237—281) очень рыхла и неопределенна. Преобразование в них начинается, но не может завершиться и, *главное, не получает обратной силы*, не имеет внутренних токов. *Образ* Простеца еще не повернут внутрь, не может на равных общаться со своим исходным *прообразом*. Тем более этот образ не может получить внутрикультурного, антитетического («вничтожение — всемогущество». . .) отстранения от противостоящего образа схоластического мудреца.

Перелистаем еще раз работу А. Я. Гуревича. . .

«Покаянные книги» оставляют невидимой «подводную часть айсберга» — сам *акт покаяния*. Навсегда сохраняется в тайне замыкание — в исповедь — напряжений внутреннего самоанализа. . . «Потусторонние странствия» души слишком ступенчато пересказаны, чтобы быть поняты как *произведения* и завершить обращение исходного образа, завершить обращение исходного сознания в *феномен культуры*. . . Рассказы «возвращенных к жизни» простецов записаны приходскими священниками, еще раз переписаны более высоколбыми священнослужителями, затем заново обращены вниз — в уши простецов, чтобы достигнуть некоего идеологического эффекта. И на каждой ступени очередной автор или «стенограф» — во имя сохранения непосредственной убедительности — сознательно удерживается от соблазнов творческой воли.

Сложнее — с житиями и «Свetyльником» (или другими свидетельствами популярного богословия). Это в основном законченные произведе-

ния с достаточно четкими внутренними требованиями жанра, формы. Но, во-первых, чтобы понять эти произведения за одной скобкой с «покаянными книгами» и «видениями», автор «Проблем. . .» сам воздерживается от анализа этих произведений в их *целостности*, *самозамкнутости*, жанровой речевой определенности, преобразующей исходный материал «хаоса сознания».

Во-вторых, мне представляется существенной одна мелочь. Это *талант* (еще лучше — *гениальность*) исследуемых историком культуры произведений.

Средние, усредненные, не слишком талантливые произведения, конечно, очень удобны, чтобы абстрагироваться от того, что это «произведения» и смотреть в них как в чистое увеличительное стекло, сквозь которое возможно ясно разглядеть *стихию сырого сознания* их авторов или *неупорядоченный хаос сознания их читателей* (слушателей, зрителей. . .). Такие «почти произведения» (особенно, если они стоят на грани «двух сознаний» — как источники Гуревича) хороши еще и тем — об этом я уже много писал, — что в них возможно фиксировать *изначальный момент* преобразования «сознания» в культуру, прообраза — в образ, а без включения в культуру таких *изначальных моментов* ее формирования культура еще не культура или уже не культура, а снобистская, вырожденная «культурность», «красивость» и любые другие вторичные утонченности.

Все это так. Но дело в том, что чем уникальнее изучаемое нами произведение (каждое: художественное, историческое, философское), чем более это «произведение», т. е. особый «третий мир» (мир героев Достоевского или Фолкнера; мир мыслей Платона или Николая Кузанского; даже — мир Плутарха или Ключевского. . .), тем *менее оно свидетельствует об эмпирическом сознании* и повседневной жизни его автора, о непосредственном круге и уровне интересов его читателей. В целостном произведении уже нет автора, в его сплетнической реальности, а есть его — преобразенный — образ. А круг читателей раздвинут в века и очерчен одиноким чтением и общением наедине с собой. Произведение — как феномен культуры — это настолько плотная, сжатая, кристаллическая среда, что *сквозь* нее видеть невозможно. Все, что здесь видимо и слышимо, все это живет *внутри* произведения, *силой* произведения. И *внутри* читателя (зрителя, слушателя) как включенного в культуру соавтора, *внутри* и *силой* его индивидуального, кристаллизируемого (из хаоса — в космос. . .) духовного мира. Сказанное мной вовсе не означает, что талантливые (еще сильнее — гениальные) произведения ничего не говорят о времени своего возникновения, о процессе своего генезиса. Нет, они о своем времени много и точно сообщают. Они это «свое время» приобщают к нам. Но только это *время* «превращения времени в вечность», это генезис (формирование) культуры *из* изначального внекультурного, бродящего «сознания», «мироощущения», «мировоззрения» и т. д. и т. д. И — далее — само сообщение это существует в той и только в той мере, в какой «превращение» и «формирование» включены *внутри* силовых полей *самого произведения*, в какой они (превращение, формирование, генезис, время, хаос сознания) поняты и изображены как *заново созданные, сотворенные, растущие «корнями вверх», из поэтики данного*

произведения вытекающие (как в античности и миф, и логос заново возникают из трагедийного катарсиса).

Хотя вместе с тем. . . Вспомните все только что сформулированное — о пустой «красивости» культурных феноменов, *если* они не способны выйти за свои пределы и «включить в себя» (?) то «первое дело» поэта, о котором незадолго до своей смерти говорил Александр Блок в знаменитой Пушкинской речи: «Три дела возложены на него (поэта. — В. Б.): во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, внести эту гармонию во впешший мир. . .

Первое дело, которое требует от поэта его служение, — . . . поднять внешние покровы. . . открыть глубину . . . чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступнее преследует он человеческий слух» (Блок А. Соч.: В 2 т. М., 1955. Т. II. С. 350, 351. Курсив мой. — В. Б.).

Я предполагаю, что для понимания «первого дела поэта» источники популярного богословия имеют смысл только в контексте очерченного парадокса.

Эти источники способны фиксировать *исходный* момент культурологического преобразования прихожанина в личность, момент преобразования приходского «идиота» в образ Простеца средневековой культуры. Момент преобразования хаоса в космос. Сама открытость и неопределенность, усредненность и — желательно — бесталанность этих «вещей» (не скажу — произведений. . .) делают их особенно удобными, именно открытыми для того эксперимента, который осуществляет Гуревич.

Но — и здесь начинается самое существенное — странный голос «идиота» может быть понят в его культурологической осмысленности, в горизонте личности, в его «тайной свободе», в тех просторах «воли и покоя», о которых говорил Блок в Пушкинской речи, только при одном условии. Экспериментальная сила исследовательской призмы Гуревича необходимо должна быть совмещена с тем *реальным поэтическим культурологическим «экспериментом»*, каким всегда является истинно талантливое, а убедительнее всего — *гениальное, уникальное* произведение культуры. И, в данном плане, существенно не то, что оно исключительно и единственно само по себе. Существенна как раз его преображающая сила, чистота поставленного в этом произведении «опыта поэтики». Все определения, рассеянные в других произведениях, или полупроизведениях, или почти произведениях (. . .рассеянные до неузнаваемости, до жалкой распыленности и расплывчатости), эти определения в произведении уникальным выступают с особой сосредоточенностью, ясностью, выговоренностью (!), силой. И тогда оказывается, что *уникальный, личностный, «предмет», единственный «предмет»* таких произведений, — это тот самый *всеобщий* момент рождения культуры, становления космоса в хаосе, о котором так твердо сказал Блок.

Сформулирую это утверждение более конкретно: *предметом* многих ключевых произведений «высокой» культуры средних веков выступает как раз *момент взаимообоснования «двух сознаний»*, момент, феноменологически исходный для источников, интересующих Гуревича. Однако там

(в «высокой» литературе) само «сознание простеца» взято в момент преобразования или в итоге преобразования *в горизонте личности*. Понять в момент или в итоге преобразования приходского или — еще глубже, в даль веков — архаического простеца в простецов *Евангелия*. . . В простеца Августина Блаженного, недоуменно вопрошающего о таких извечных загадках, как «что есть время?», «что есть память?», «что есть совесть? . . .» В Простеца «ложечника» (ложечных дел мастера) диалогов Николая Кузанского, *не знавшего* даже то, что каждый прохожий знает.

Но закончу свое размышление в материале. Вернусь к книге Гуревича.

Я сказал, что действительный предмет внимания в «Проблемах. . .» — это момент *к а н у н а* средневековой личности, возникающей и актуализируемой во внутреннем диалоге Простеца и Схоласта. Это — так, вне зависимости от воли автора. И именно этот момент, понятый в своей преобразующей силе, воплощен в «авторизованных» произведениях культуры средневекового мудреца и мастера.

Но если это так, то преобразование, осуществленное в гениальных, уникальных, единственных произведениях средневековья, позволяет понять и довести, возвести во всеобщность эксперимент «исследовательской призмы», намеченный в работах Гуревича. И — обратно. «Момент истины», открытый Гуревичем в популярном богословии, позволяет заново понять многое — очень значимое для историков и теоретиков культуры — в *уникальных, культурологических «экспериментах», осуществленных Августином или Николаем Кузанским*. Ведь и *те* и *другие* источники кое-что «не доводят. . .», оставляют некий зазор для культурологических предположений.

В источниках типа популярного богословия процесс «преобразования» не может быть понят как собственно эстетический феномен, т. е. не может быть представлен как возникающий *и з н у т р и* культуры. В этих источниках принципиально ненаблюдаем образ Простеца. Это во-первых. И во-вторых, в популярном богословии нет вторичной *встречи* Простеца и Схоласта, ничтожества и всемогущества. Эта рефлексивная встреча может происходить исключительно как внутрикультурный внутриличностный диалог, уловимый *только* в уникальном сосредоточении. В усредненных источниках хаос сознания легко принять за «гранитную платформу», *по которой* движется гибкая, скользкая змея культурных превращений. Между тем, лишь включенный — корнями вверх — *внутрь произведений* и понятый как *образ*, как «производное» этих *произведений*, момент рождения культуры только и может быть вообще понят и осмыслен.

С другой стороны, в источниках типа «Исповеди» или «Почему Бог вочеловечился?» легко проскочить мимо исходного момента превращения хаоса в космос или, говоря ближе к нашей теме, мимо перипетий *обращения* извечного, внекультурного «идиота» в уникального Простеца средневековой антитетической пары. . . В произведениях средневековой культуры вполне различим и пронзителен диалог Простеца и Кардинала, но лишь как *нечто уже готовое, наличное, безначальное*. Однако диалог этот, не понятый в своем *происхождении*, не понятый «до того, как он стал культурой», также понят неточно, неглубоко, не конгениально замыслу средних веков, не соответственно «первому и второму делу поэта», по Блоку. И уж во всяком случае, этот диалог не понят в своей культу-

рологической значимости — в своем значении для историков, и теоретиков, и философов культуры. Да, впрочем, я думаю, что и эстетически этот диалог понят (пока он понят вне сопряжения с хаосом, вне внутренней амбивалентности самого образа Простеца) плоско и однозначно. Совсем не хочу сказать, что уникальные произведения культуры *сами* не несут в себе тайны своего возникновения и не способны осмыслить и изобразить эту тайну. Я уже говорил, что тайна эта, может быть, единственный *предмет* внимания, и изображения, и преобразования — в гениальных творениях человеческого ума. . . Сейчас надо подчеркнуть иное.

Чтобы нам (в XX в.) разглядеть глубинный смысл уникальных средневековых творений, почти неразличимый после многовекового цивилизованного усечения всех феноменов «рождения культуры», — усечения, осуществляемого по схеме «восхождения и утончения», — вот для *такого прозрения* хорошим катализатором и «провокатором» может оказаться «покаянная книга» или «Видение потустороннего мира». Конечно, если они прочитаны так, как их прочитал Гуревич, если в них расколдован живой голос приходского простеца.

Это очень здорово, когда к феноменам культуры приложены внимательно услышанные свидетельства *внекультурного сознания, точно фиксированные предопределения культуры.*

Итак, перед нами единая средневековая культура, очень трудная и необычная для современного ума и внимания.

Перед нами — средневековая идея (предопределение) личности.

Два ее полюса (ну, скажем, простец и схоласт. . . ничто и все. . . верх и низ. . .) — это полюса ее *внутреннего* определения, напряжения, смысла, вне которых ее просто нет. Нет магнита. И везде — во всех отсеках *той* культуры — она рассказывает (и утаивает. . .) тайну своего возникновения, своего формирования из до- и внекультурного хаоса, везде она соприкасается с ним. Острее, откровеннее всего, таинственнее всего она рассказывает (укрывает эту тайну) в наиболее гениальных и высших своих творениях. Именно на вершинах эта (да и каждая) культура точнее всего и проще всего говорит о *простом, извечном*, об изначально — потому что точно и просто рассказать об извечном возможно только тогда, когда извечное понято в его *возможности*, в его «начале» (из мгновения), когда это *извечное, и архаическое, и всеобщее, и неизменное есть* (поняты, как. . .) *предикаты уникального, неповторимого, исторически преходящего, т. е. как феномены культуры.*

И может быть, самое существенное: внутренний, в сознании и мышлении каждого человека происходящий диалог схоласта и простеца разбивает эморфную общность анонимного коллектива (столь мощного в мире средневековья), формирует коренное несоответствие индивида с самим собой и тем самым дает возможность особой (непохожей на новое время) саморефлексии, возможность свободного перерешения собственной судьбы — во времени, но на вечность. Так возникает реальный феномен личностного горизонта и личной ответственности в духовной жизни человека средних веков. Сила и напряженность этого диалога и этого устремления к горизонту личности будут резко различными у разных индивидов и в различных социальных слоях эпохи. Но само наличие и основное рас-

полюсование такого диалога остаются всеобщими для средневекового сознания, для средневекового индивида *sui generis*.

Конечно, в средние века существует не только средневековая культура — там роятся остатки, и целые блоки, и целые континенты (наверное, пространственно, почти всеохватывающие) более ранних, а затем и зародыши более поздних форм культуры. Эти блоки и платформы, перемешанные между собой под страшным давлением обыденного *быта*, как раз и составляют тот хаос сознания, из которого возникает и гармонизируется средневековая культура. Но весь этот хаос (именно в своей целокупности) может быть понят как предопределение средневековой культуры только *внутри* самой этой культуры, внутри каждого ее неделимого атома — индивида, рождающегося (произведением культуры) в горизонте личности, каким бы «усредненным» и «приходским» ни был этот индивид в своем повседневном быту. Только изнутри культуры, только чудом (поэтикой) ее произведений клубящийся хаос сознания напряжен средневековыми полюсами и образует культууроформирующее силовое поле.

Вне этого преобразования, сам по себе, хаос сознания действительно в значительной мере архетипичен и внеисторичен.

Другое дело, что эта *единая* (по-своему разорванная, по-своему диалогическая) культура приобретает различные формы, рефлектируясь в пиззах и в верхах социальной, также разорванной иерархии.

В формах народного (зачастую — анонимного, но от этого не менее высокого и по-своему гениального) творчества единая средневековая культура приобретает смысл карнавальнoй амбивалентности — «низа» и «верха», — порождающего, пожирающего, исторгающего тела и — утонченного, исходящего в небо, в ничто, беслотного Духа, Ума (и других, напрашивающихся на заглавные буквы, возвышенностей). Короче, эта культура обретает тот смысл, о котором так точно рассказал М. М. Бахтин. Думаю, кстати, что Гуревич прав: антитетичность народной культуры, изображенной Бахтиным, имеет *этот смысл* лишь преломленная, как бы в двойной рефлексии. Единая средневековая культура «рефлектирована» (в смысле — отражена, воспроизведена. . .) здесь в безудержном творчестве народных низов. . . Но само отражение это взято и застигнуто в момент «второго», уже, так сказать, исторического отражения — в момент Возрождения, в момент окончательного заострения и перерождения всех средневековых антитез.

Однако, думаю также, что *только* взяв этот уникальный и «нетипичный» для средневековой культуры момент, — момент ее перерождения в иное культурное бытие, Бахтин смог гениально ухватить наиболее глубокие и наиболее извечные определения этой культуры.

Но, во всяком случае, культура, выявленная Бахтиным, — это вовсе не какая-то «другая культура», отличная от культуры высоколобых агеластов, — это та же самая культура, в тех же ее коренных антитезах, с теми же ее атомами или монадами в основе, только (это не так мало) преломленная и претворенная в *иных* типах и формах творчества, культурного *преображения*.

Правда, Бахтин не всегда и не слишком активно подчеркивает этот момент. Но я считаю, что во внутренней логике его работ и в самых опор-

ных его определениях как раз понимание этих коренных, *всеобщих* средневековых антитез, взятых в странной и уникальной форме раблезианских монстров (в момент *возрожденческих катастроф*), и является величайшим открытием Бахтина (см.: *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965*).

Конечно, в теологическом или архитектурном творчестве, в высоколобых умах или в золотых руках Мастера, единая средневековая антитеза преломляется по-своему, порождает иных монстров. Но основные полюсы личностного горизонта здесь те же самые, что в культуре «низовой», — ничто и всё, простец и схоласт, всеоблегчающий верх и всепорождающий низ. . . И нерасторжимое зерно их взаимоотрицания и взаимоположения (необходимое и невозможное переворачивание исходного символического схематизма) есть то самое зерно, что дает рост и цвет каждому феномену культуры средних веков — как *средневековой* культуры. К сожалению, как это ни удивительно, наиболее изученный и известный пласт «высокой» культуры (V—VIII—XV вв.) еще не нашел своего Бахтина. Хотя это уж не так удивительно. Именно культура «высоколобых» очень легко может быть истолкована чисто *идеологически*, внекультурно, вне идеи *произведения*. Такое истолкование особо соблазнительно в контексте современных склонностей и упрощений.

Однако подобный подход фатален для целостного (и личностного) понимания средневековой культуры. — Прежде всего потому, что именно в теологических трактатах типа «Исповеди» или «Почему Бог вочеловечился?» или в романских базиликах и готических храмах многие внутрикультурные антитезы (в частности, образ Простеца в его коренном противостоянии с образом Схоласта) реализованы с наибольшей силой, глубиной и сосредоточенностью. Конечно, судороги и катастрофы средневековья в эпоху предвозрождения, а также странные монстры «средне-латинской» литературы многое проясняют в средневековой культуре, но многое и затемняют в ней.

Кроме того, вне культурологического (а не чисто теологического) прочтения литературы «высоколобых» — литературы тех, кто мог сам писать и утонченно претворять, преобразовать собственные мысли, — вне такого прочтения, да еще и после мощных работ Бахтина, возникает и иной соблазн: свести коренные определения средневековой культуры *только* к определению тех (низовых) монстров, что присущи лишь одной из ее сфер и форм, и только в один из исторических переломных узлов (в канун Возрождения).

Ведь иногда громкую и артикулированную, «высоколобую» речь понять — в ее *культурной значимости* — труднее, чем речь невнятную (мы знаем, что она псевднатурна) и немую (мы напряженно вслушиваемся в каждый доносящийся звук). В речи артикулированной и закругленно оформленной нам все кажется подлежащим чисто идеологическому истолкованию. Нам труднее ощутить свое положение *вне* этой речи, *вне* этой культуры.

Что касается простеца средневековой культуры, то, возможно, наиболее точно суть проблемы выразил Поль Валери в словах: «Полнота неведения в восприятии и полнота знания в преображении» (*Валери Поль. Об искусстве. М., 1976. С. 184*).

Правда, эти слова сказаны о другом — об извечной ситуации каждого истинного художника. Но я не уверен, что это действительно другая ситуация.

IV «КУЛЬТУРА ГРОТЕСКА» (?) И ИДЕЯ ЛИЧНОСТИ

Все сформулированное выше может быть уточнено и по-новому повернуто в целостных (понятийных?) определениях культуры средних веков.

А. Я. Гуревич целостно определяет эту культуру как *культуру гротеска*. Определения заключительной главы книги — «„Верх“ и „низ“: средневековый гротеск» — получены не только на основе еще одного, последнего поворота исследовательской призмы, направленной теперь на «примеры» (exempla), извлеченные из текста проповедей; они, эти определения, итожат все «повороты» — это методологическое заключение всей книги.

Вернусь к фрагменту, который был уже цитирован: «Погружение в материал среднелатинской литературы открыло перед нашим взором малоизвестные и, я полагаю, во многом неожиданные аспекты средневекового мировосприятия, — неожиданные, если их сопоставить с характеристикой официальной церковной культуры и религиозности, традиционно даваемой в историографии. Культура, с которой мы знакомимся, — необычная, непривычная. Необычность ее — в странности сочетания, единства полярных противоположностей, сублимированного и низменного, небесного и земного, спиритуального и грубо телесного, мрачного и комического, жизни и смерти» (с. 271). Дальше раскрыто содержание этого странного сочетания: кроткая святость соединена с грубым, мстительным чудодейством; богоустановленная иерархия имеет смысл только в тождестве с вознесением ничтожества — неразумных, невежественных, нищих духом «идиотов» и простецов. . .

Внутренним смыслом всех этих сочетаний и является, по мнению Гуревича, определение средневековой культуры — в ее целостности — как «культуры гротеска».

Мне, однако, представляется, что это определение недостаточно, оно возникает в излишнем разбухании выводов, действенных лишь в границах популярного богословия.

Вообще у меня странное отношение к этой заключительной главе. Мне она представляется самой интересной во всей книге, наиболее продуктивной. И именно с ней я наиболее не согласен.

Эта глава для меня наиболее интересна, поскольку в ней созревает переход характеристик «народной средневековой культуры» (или *сознания приходских низов*. . .) в определение целостной культуры средневековья. И действительно. Исследовательская призма Гуревича действует здесь с наибольшей силой, динамикой. Анализ «exempla» наиболее чреват постижкой замкнутых *произведений* целостной культуры, неделимой на сознание «верхов» и «низов». Чреват основными антитезами средневековой мысли и личности. . . — Основными тайнами превращения хаоса сознания в космос культуры.

Но если я понял эти тайны верно, то идея гротеска здесь не работает. Не работает именно здесь — в анализе всеобщих единых ядер средневековой культуры, хотя эта идея очень существенна для понимания предстоящего — в эпоху Возрождения — диалога этих «ядер» с монадами иной, назревающей культуры.

Здесь необходимо кое-что уточнить.

1. Многие источники, рассмотренные Гуревичем, вообще-то говоря, органично входят в корпус «высоких» произведений средневековой культуры — особенно это относится к «Светильнику» Гонория Августодунского и некоторым житиям. Но — и в этом я вижу как раз сознательную аскетичность анализа, осуществленного в «Проблемах. . .», — эти произведения *понимаются* в книге Гуревича не как «произведения», а как феномены сознания, во всей его открытости, пред- и послекультурности.

2. Источники Гуревича найдены очень точно еще и потому, что в них наиболее легко и естественно фиксируется как бы двойное состояние «встречи сознаний» — «встречи сознания с самим собой». С одной стороны, это *послекультурное* состояние, когда внутрикультурный конфликт и диалог слабеют, гаснут, уходят, падают в глубь индивидуального, повседневного сознания, распадаются в хаос. С другой стороны, в этих источниках наиболее остро фиксируется до- и *предкультурное* состояние (брожение. . .) сознания, взятое в момент целенаправленной напряженной встречи с другим сознанием. Фиксируется движение этих сознаний как *квазисамостоятельных* (в культуре они сдвинуты до антитетического тождества). Тем самым «сознания» эти становятся различимыми — во всей их особости и во всей их заинтересованности в бытии *иного* сознания, в поглощении этого *иного* бытия.

Такая фиксация особо значима для замедленной съемки самого момента встречи «сознаний» (как самостоятельных голосов. . .), для резкого выделения всех схематизмов, насущных в процессе превращения «хаоса сознания» в «монтажный стык», присущий (изнутри) собственно средневековой культуре. Подобное сопряжение уникально, оно свойственно именно и только данным источникам.

3. Вместе с тем в этих источниках не представлен (и не может быть представлен) сам «монтажный стык», во всей его *внутрикультурной* явленности и технологичности. Такое исследование потребовало бы перейти к *эстетическому* анализу или, точнее, к анализу превращения социально-психологических напряжений в напряжения собственно эстетические, поэтические в иппроком смысле слова, по М. М. Бахтину, т. е. диктуемые композиционными сцеплениями данного культурного жанра, жанра художественной, или философской, или теологической речи. Это — задача «исторической поэтики культуры» (как я ее понимаю).

Опыт такого анализа в какой-то мере намечен в главе «„Божественная комедия“ до Данте», когда А. Я. Гуревич сопоставляет «стенограммы» посмертных видений с теми росписями, которые характерны для внутренних порталов католических храмов. Здесь становятся просто осязаемо ощутимыми собственно эстетические требования пространственных, пластических искусств — живописи и архитектуры, необходимость перевода временных характеристик в характеристики пространственные, стремление увидеть в пространственной синхронии временное движение, пара-

доксы «обратной перспективы» в сочетании с перспективой архитектурной и т. д. и т. п. Так возникло особое, внутрикультурное поэтическое определение исходного антитетического тождества вечности и мгновения; Страшного суда, отодвинутого в предстоящую даль веков, и мгновенно совершаемого посмертного воздаяния. Однако, на мой взгляд, анализ Гуревича здесь как-то не «доведен», прерван в самом разгаре. Между тем именно здесь, как я это вижу, открывается громадное поле новых исследований, требующих, возможно, иных источников и, возможно, иного рассмотрения тех же самых источников.

4. Поскольку я уже покинул временно поля книги Гуревича, выскажу еще одно предположение. Я представляю, что выход из чисто идеологических рамок понимания средневековой культуры (а рамки эти мощно навязываются действительным засильем «теологических сумм») был бы возможен на основе точного и внимательного анализа *встречи, сопряжения* — внутри этой культуры — собственно *письменных* памятников и памятников *иконографических, архитектурных* (что особенно существенно), ремесленно-виртуозных. В этих *молчаливых* источниках культуры наиболее ясно и громко «проговаривается» о своей уникальности, о своей невместимости в теологические рамки. В таком сопоставлении прозвучал бы еще один диалог, важнейший для средневековой внутрикультурной антитетики: диалог Схоласта (беспощадного аналитика) и Мастера. (В художественной форме такой диалог услышан в книге Уильяма Голдинга «Шпиль»: *Голдинг У. «Шпиль» и другие повести*. М., 1981.) Конечно, такой анализ потребовал бы одинаково глубоких профессиональных знаний как философского, утонченно-логического, историко-религиозного, так и искусствоведческого плана. Но в своих свободных размышлениях я могу высказать и такое предположение.

Тем более что, на мой взгляд, реконструкция — в горизонте личности — диалога «Мастер—Схоласт»⁷ позволила бы точнее увидеть «внутри культуры» то рождение культуры из «духа хаоса» и, в частности, то первоначальное преобразование образа Простеца, о котором я так много писал в этой статье.

Теперь, после этих уточнений и предположений, вернусь к идее гротеска в книге Гуревича.

Напомню. Речь — по предположению автора «Проблем. . .» — должна идти о том «понятийном аппарате», который необходим для целостного освоения этой культуры; для меня это означает: *необходим для понимания этой культуры в ее неделимом ядре (идея личности), тождественном и на ее высотах, и в ее пропастях, и в народном карнавале, и в «Сумме теологии» Фомы Аквинского*. Притом на основе материала книги Гуревича я вижу это ядро как феномен решающих *метаморфоз*, осуществленных в хаосе сознания (извлекающих из этого хаоса гармонию. . .). Это метаморфоза, в свете которой и само рождение культуры (из хаоса) формулируется (формируется) как нечто, порожденное и осмысленное — имеющее смысл — то лько *внутри* культуры, только по ее логике, только «впервые». И вот для понимания этих метаморфоз понятие «гротеск» оказывается, не работает.

Я имею в виду следующее.

Как бы ни определять гротеск, существенной его чертой всегда выступает (явное для нашей интуиции) странное, амбивалентное, невозможное сочетание «смеха» и «ужаса». Смеха и ужаса — в теле изображения; смеха и ужаса — в восприятии созерцателя, слушателя, читателя. Смех, вызванный гротеском, сразу же переходит в судорожный, дикий ужас; этот ужас, достигнув предела, разряжается (вновь заряжается) не менее судорожным смехом. Цепная реакция все нарастает и нарастает. . . Ты смеешься над самым священным, и серьезным, и высоким для тебя — такой смех сам ты ощущаешь как преступный, кощунственный, самоубийственный, «чужой». . . Ужас становится ужасом перед самим собой, способным *так* смеяться, над *этим* смеяться. . . И чем страшнее этот ужас перед своим смехом, перед возможным возмездием за этот смех, тем уморительнее для тебя твоя собственная ситуация, тем безудержно смешнее ужасные образы, святые образы, над которыми, оказывается, *возможно* смеяться. Зрение и слух все обостряются. Возбужденные смехом и ужасом, они разглядывают и разгадывают в «святом», «высоком», «страшном» все больше и больше смешных, до ужаса смешных *деталей*. Детали вырастают и вырастают, приобретают самостоятельное значение. Нос, пальцы, брюхо, зад, зубы, лоб. . . становятся больше лица, лика, смысла, разрывают единство высокого образа и делают сдвиги ужаса в смех, смеха в ужас (ведь за деталями мерещится разорванный тобой лик. . .) все более быстрыми и судорожными. И вдруг — я говорю о подлинно художественном гротеске — катарсис! Некая метаморфоза исходного (святого, высокого) образа; чувство глубокой и всеохватывающей *свободы*; возникновение новых, совсем новых, в этой индивидуальной свободе вспыхивающих *образов*, образных систем, миров.

Гротеск возникает в момент расставания с собственной культурой, когда она становится для тебя формой духовного рабства; это — переход от слитности (опасной чертой каждой уходящей культуры) к отстранению и отстранению этой культуры, к возможности диалога с ней. . . с собой самим. Это — в момент прощания — превращение «моей» культуры (хаос, сосредоточенный в космос. . .) в *ничью культуру*, в *прижизненно увиденную собственную помертвевшую маску (космос, распадающийся в хаос. . .)*.

Конечно, возможность такой гротескности (в определении христианской культуры) всегда жила в *пбрах* средневековья. Но, во-первых, это была именно *возможность* гротеска. Во-вторых, она жила именно в *пбрах* культуры, в *сознании*, в хаосе сознания людей средних веков. Возможность стала бытием культуры; сознание претворилось в формы культуры — в эпоху предвозрождения, на стыке, вновь обнаруженном стыке, *расходящихся* «высокой» и «низкой» культур. Причем в гротеске сам этот стык и само это восприятие «высокого» и «низкого» — это уже не наличные феномены сознания, но феномены самой культуры, обращенной против самой себя. Смеющейся над собой — поскольку *против*. . . Ужасающей этому смеху — поскольку *против себя*. Кстати, подобная ситуация имеет и серьезный (мною сейчас лишь образно намеченный) социально-культурный смысл. Гротеск Возрождения, раннего Возрождения (об этом гротеске в первую очередь идет речь) — это не феномен самодостаточной культуры средних веков; это не феномен самодостаточной культуры по-

вого времени; это даже не феномен Возрождения как особой целостной культуры. И — это феномен культуры средних веков, *поскольку* она потеряла свои корни, парит над собой. . . Это феномен культуры нового времени, *поскольку* этой культуры еще нет и даже еще не может (реально) быть, *поскольку* она — лишь в отдаленной, фантастической возможности, в форме свободы быть или не быть. . . Это феномен Возрождения, *поскольку* сия культура уже наступает, но еще не имеет своей территории, своих собственных образов, понятий, своих собственных мучеников и святых. *Поскольку* — для этой культуры — все, чем она обладает и что она есть, — совершенно чужое, а попробуй без него жить. . .

Поэтому, по-моему, прав Бахтин, нашедший в средневековом карнавале всеобщую стихию амбивалентного гротеска. Но Бахтин прав именно потому и в той мере, в какой прав Гуревич, спорящий здесь с Бахтиным. У *средневекового* карнавала нет своей территории и своего времени. . . в *средневековье*. Это действительно *«все»* средневековье, но увидевшее само себя *со стороны*, в момент смерти. — Ну разве не смешно? До смерти смешно.

Гротеск карнавала — сдвинутый образ средневековых антитез, различенный и воображенный глазами *иной* (еще не наступившей) культуры.

А. Я. Гуревич пишет: «Среднелатинские источники (те, которые исследует автор «Проблем. . .» — В. Б.) содержат указания на „карнавал до карнавала“, на элемент будущего карнавала. Стихия инверсии, лежащая в основе карнавала, пока еще разлита в культуре повсеместно, тогда как на более позднем этапе она сгустится в определенных точках времени и пространства и даст карнавал в хорошо известных классических формах» (с. 323).

Но, думаю я, стихия карнавала *до* карнавала — это нечто тождественное стихии гротеска *до* гротеска, стихии сознания (уже предвозрожденческого сознания) *до* «космоса культуры».

Что касается собственно средневековой культуры, она действительно состоит — в своих ядрах — из тех же самых антитез, из которых строится гротеск: попросту говоря, из антитез «верха» и «низа». Но *поскольку* эта культура еще не способна (и пока не способна) видеть свой завершенный (=распадающийся) образ, *поскольку* ее антитезы имеют иной смысл: не смысл прощания с самим собой в момент смерти, а смысл воссоздания — пусть отстраненного — своей жизни. Смысл определения того, *чем живы* — в сфере культуры — люди средневековья.

И в этом плане возможно сказать, что культура средневековья — это антигротеск, не-гротеск. И здесь ее наибольшая странность и трудность — для современного человека в первую очередь. Нам (после и на основе тех феноменов смерти средневековья, которые мы впитали с молоком нашей культурной матери — эпохи Возрождения) трудно и почти невозможно услышать, увидеть, понять, что *антитезы культуры средних веков* (верх и низ; еще более существенно — ничто, ничтожество и всё, всемогущество, всезнание; святость и отщепенство. . .) *едины и целостны, и взаимодополнительны, и тождественны между собой не «гротескно», вне гротеска, исключая гротеск, существуя как «не-гротеск».*

Нам — когда мы услышим и увидим и как будто даже поймем эту культуру — подавай гротеск, иначе «ничего понять нельзя. . .». Мы

сеемся и — одновременно — ужасаемся над ее феноменами и полагаем, что это есть адекватная ей реакция, эмоция, мысль. Но это эмоция и мысль, возникающая «задним числом», адекватная не жизни этой культуры, но ее смерти, точнее, ее метаморфозе в нечто иное.

Одно соображение в скобках. В скобках потому, что обоснование этой гипотезы требует специального исследования. Здесь, на мой взгляд, очень тонкий и опасный момент. Для того чтобы вступить с культурой прошлого в реальный диалог, чтобы включить ее в свою собственную культуру в качестве Собеседника, чтобы осуществить *со-бытие* моей и иной культуры (а вне этого со-бытия нет и *бытия* культуры), — для всего этого необходимо «эхо», отстранение, лакуна, разрыв, та пропасть, через которую только и возможно громко донести свой голос, в которой живет культурное эхо. Это одно требование. Это условие самого восприятия иной культуры как замкнутой целостности, неповторимой, законченной и — бесконечно актуализирующей свой смысл.

Однако второе требование как будто исклывает первое. С культурой прошлого, с людьми прошлых эпох *нельзя* лично общаться (и ей самой невозможно бесконечно актуализировать, изменять свой смысл как смысл вечно живой) — в тех ее определениях, которые возникают в момент ее смерти и метаморфозы, в момент ее «раскрытости» в дешановское «ничто» или в гегелевское «иное». С культурой *нельзя* бесконечно общаться, с ней надо вечно жить, беседовать. Складывается безвыходная альтернатива. *Вне метаморфозы* «в иное» культура еще не культура (скорее, «цивилизация»). Это тезис. Культура, понятая *через* свою метаморфозу, — не понята как живая, вечно уникальная и мгновенная культура. Да к чему мудрить — просто не понята как культура (а только как «спящая ступень восхождения духа. . .»). Это антитезис.

Сейчас, в связи с размышлениями на полях книги Гуревича, мы вплотную вступили на эту альтернативу. Однако я предполагаю, что — во всяком случае, до перипетий современности, до культурной ситуации XX в. (это особая, уникальная ситуация, и разговор о ней должен идти особо) — решение нашей альтернативы заключалось в «игре через голову». Та культура, которая *непосредственно* снимала предшествующую, была так остро связана с ней и так освобождающе развязана с ее сутью — в конвульсиях метаморфоз, в нашем случае в конвульсиях гротеска, *обессмысливающего* средневековое единство антитез, — что не могла еще общаться с этой культурой как «вечно живой» в форме диалога, на равных, не могла увидеть в ней (прошлой культуре) непреходящего Собеседника, т. е. культуру. Ее общение всегда оставалось общением в момент прощания. Какие бы эмоции и мысли это прощание (с самим собой, с «умирающим предком», со «скудным рыцарем, оставляющим богатство». . . — спектр вариантов тут безграничен) ни вызывало. . . Общение с культурой как с культурой совершается *через эпоху, пропуская один цикл*, когда «принимающая наследство» эпоха уже сама уходила в прошлое, оказываясь той пустотой, лакуной, промежутком, что абсолютно необходимы для культурного диалога двух «вечных культур» — «первой» и «третьей», скажем, условно так.

Возрождение «через голову» средневековья (этот промежуток был совсем не нейтрален; эта среда была насыщена для эха) смогло услышать

голос *античности* как особой, бессмертной культуры, смогло вступить с ней в диалог, смогло «организовать» этот диалог для нового времени. Смогло доформировать, дозамкнуть античность в качестве *культуры*.

Возможен и другой пример. Культура, формирующаяся в XX в., впервые — через голову нового времени — оказывается способной вступить в диалог с культурой средневековья как особой, бессмертной, непреходящей культурой, а не как со своей (уже сделавшей свое дело) предшественницей. Правда, с XX веком все несколько сложнее. оп — по-особому — значим в самой идее «культуры», в процессе общения культур. Но это, повторяю, отдельная тема.]

Итак, мне представляется, что вся трудность общения с культурой (с индивидом, а не усредненным прихожанином) средневековья сосредотачивается — для нас — в необходимости понять антитезы этой культуры (антитезы, придающие ей цельность и напряженность) *не как гротесковые антитезы*, более того, как антитезы, апофатически определяемые в качестве *внегротескных антитез*. — *В форме антитез, невозможных для гротеска*. Но так понять средневековую культуру действительно трудно, почти невозможно.

Книга Гуревича, хочет это автор или нет, дает великолепную прививку *против* — казалось бы, неизбежного, столь соблазнительного и столь близкого — гротескного понимания средневековой культуры. Эта прививка, как и полагается прививке, достигает своей цели, впрыскивая в наше (читательское) сознание необходимую дозу «гротеска».

Да, в популярном богословии (особенно в «ехемпра») мы начинаем ощущать ту предгротескную стихию, что пронизывает весь внекультурный, осколочный (осколки культур. . .) хаос средневекового *сознания*. Причем пронизывает этот хаос насквозь — не только в XV в., но и в веках раннего средневековья. Осколки эти, отрезки, кусочки средневековой смальты и средневекового витража несут в хаосе средневековья — так я это увидел в свете книги Гуревича — особый смысл. Смысл рассыпанного *вдребезги* (детали!) средневекового космоса. Это «вдребезги» всегда неизбежно случается со всякой культурой в процессе ее повседневного, бытового обращения или — идеологического, пропагандного обращения с ней.

Но, заметьте, *вдребезги* (обломки, детали. . .) — это еще не «мукá». Это сознание, застигнутое на *полпути* от «произведения» к неосознанным и неделимым точкам бродящего сознания. Такое «полпути» и воплощено в источниках Гуревича. И «произведение», и его развалины, руины; и замкнутость, и открытость в ничто. . .

Но «зал, наполовину пустой», и «зал, наполовину заполненный», количественно тождественны. Осколки и отрезки, подмеченные и увеличенные, могущие быть «наблюдаемыми» в призме «Проблем. . .» — это изнутри возникающие обломки средневекового космоса. Однако фактурой и детальностью своей они тождественны фрагментам «заполняемого зала», — заполняемого и обретающего смысл Нового витража (Возрождение). В таком двойном видении эти «детали» начинают выходить за свои пределы, воспринимаются как «смещение лика», его разрыв, его самоотстраненность, и получают — в итоге — *квазигротескный* смысл.

Или иначе: я думаю, что те элементы гротеска, которые подметил

Гуревич в своих источниках, действительно могут быть поняты как моменты всеобщего (!) определения средневекового духа, творящего культуру, но только если видеть стихию средневекового мышления — под определенным поворотом «призмы» — как *стихию предрозрожденческую*. Скажу более продуманно: как стихию (и до известных пределов — как культуру) «прощания средневековья с самим собой». И еще подчеркну: *так* возможно (и так необходимо) понимать не только какой-то поздний временной период этой эпохи, но именно всю ее сплошь, как некую временную *вечность* — от патристики до Кузанского.

Здесь существует и такой поворот: чем ближе, тем дальше. Чем ближе к гротеску определение средневековой культуры, тем отчетливее можно увидеть ту пропасть, что отделяет целостную средневековую антитезу от страшно (и до смешного) на нее похожей «антитезы *гротеска*».

«Праведники, радость которых в раю многократно умножается от созерцания мучающихся в аду грешников. . .» Это очень странно, и смешно, и отвратительно, и вообще это *замечается* как некая несуразность, как элемент гротеска, *только* в «момент прощания», в «момент истины». Но продолжу цитату: «. . . верные слуги господни, мечом управляющие на тот свет без разбора еретиков и католиков, уповая на то, что вседержитель отделит зерна от плевел. . .» Задохнуться от смеха возможно, умереть от ужаса, но только *если* в такой ситуации видишь (!) бессмысленность (и насущность) своего собственного духовного бытия — *так* это бытие видишь в момент смерти. И наконец: «. . . демон, искренне привязавшийся к рыцарю, которому он верно служил, и желающий одарить церковь колоколом. . .» (с. 321). Занимательно и значительно, и даже трогательно, *если* этот осколок отделить от целого и ощутить всю самостоятельную эстетическую и духовную значимость осколков.

Бесы, смешные и страшные; кардинал, смеющийся — во время проповеди — над ухищрениями беса и слабодушием прихожанки. . . «Примеры» (детали! осколки!) безграничны; но гротескны они именно как «сколы», выбитые из витража, выпадающие в хаос; но в целом витраже — в проповедях и житиях — это только скромно встроенные, знающие свое место детали уже наличных, по-своему целостных и по-своему полифоничных *произведений*. Ведь та гротескность, о которой говорит здесь Гуревич, состоит (для кого?) в том, что — как и всегда в жанре гротеска — деталь воспринимается и вписывается в целое *как* нечто *большее, чем это целое*, как разрушитель целого, хотя. . . (см. сказанное выше о гротеске).

Но увидеть деталь как нечто большее, чем ее (этой детали) контекст, возможно только в пафосе определенного видения этого контекста, в пафосе прощального отстранения от собственной (!) культуры. Не существенно, когда возникает такой эффект, — он может возникать в предрозрожденческом сознании, но может и в сознании раннесредневековом. Каждая культура в себе несет не только тайну своего рождения, но и *тайну своей смерти, распада*. А если смерть, то неизбежно (то закон распада) часть больше целого.

Как раз феноменом такого распада (походя возникающего и всегда сопровождающего средневековую культуру) являются источники из корпуса средневековой «популярной, среднелатинской литературы».

Это гротескность культуры, застигнутой в схематизме ее «полураспада», как сказали бы физики, или «полусозидания», «в лесах», как сказали бы строители. Еще гротескнее то, что здесь фиксируется (невольно, просто по законам жанра) каждый такой осколок как одновременно момент «полураспада» средневековой культуры и момент «полусозидания» некой еще не существующей и даже еще не могущей существовать (сила гротеска возрастает!) новой культуры.

«Налицо. . . — как говорит сам А. Я. Гуревич, — гротеск, — но он комичен (без этого полюса гротеска нет. — В. Б.) только для *нижнего читателя* «Историй» Григория Турского, отнюдь не для него самого и его сограждан» (с. 285). Или, добавлю я, этот гротеск — если он есть — комичен и для Григория Турского, но в той мере, в какой в видении Григория деталь разрывает целое, т. е. в той мере, в какой она вместе с тем и ужасна, в какой Григорий Турский и его сограждане могли (и должны были, ведь целое не живет, не разрушаясь. . .) быть. . . непонятными читателями.

То, что я сейчас сказал, относится также к решающим выводам Гуревича на с. 324 его книги, однако — *Sapienti sat*.

. . . Бахтинский «карнавал» действительно не был всеобщ для средневековья, но вместе с тем, только вписывая осколки целостного средневекового витража в целостный контекст карнавала, эмпирически не слишком распространенного, а зачастую вообще не существующего в реалиях классических средних веков, — карнавала изобретенного, воображаемого (бессознательно — простецами средних веков; сознательно — современным читателем), возможно представить *гротеск как единое, всеобъемлющее определение* (в жизни — в смерти. . .) *средневековой культуры*. Определения этой культуры — *понятой в момент ее «распада»*.

Вне идеи карнавала средневековая культура не «гротескна», но просто-напросто *антидетична* (как я это понимаю, надеюсь, ясно из контекста; текста, посвященного этому понятию, я здесь не пишу).

* * *

Оберну теперь эти соображения о гротеске и средневековой культуре в русло нашей проблемы, в русло соотношения образа Простеца и идеи личности в культуре средних веков.

Сопряжение Простеца и Схоласта (с включением Мастера как медиатора этих полюсов) есть решающее — для идеи личности — несовпадение индивида с самим собой в контексте средневековой культуры. — То несовпадение и та возможность самоотстранения и самоотстранения, что позволяет индивиду этой эпохи вырываться за пределы внешней социальной и идеологической детерминации и самодетерминировать свою судьбу, свое сознание, т. е. жить в горизонте личности. То есть быть индивидом, а не социальной ролью. Здесь необходимое взаимопределение между *регулятивной идеей личности* (в реальной жизни — средневековой, античной или нововременной — личность всегда только регулятивна и никогда не налична) и *актуальным бытием индивида*. Нет индивида в не идее личности; нет личностного горизонта в не самообособления индивида (вне одиночества).

Это сопряжение принципиально внегротескно. Оно — не осколочно, но целостно. Оно есть феномен внутреннего самоотстранения средневековой культуры от самой себя, т. е. феномен обращения цивилизации в (навечную, непреходящую и способную постоянно актуализировать свой смысл) культуру. Гротеск — это эстетически развитая форма смерти данной культуры, ее навечного прощания, ухода из *одноразового*, собственно исторического бытия. Конечно, смерть — необходимое условие последующего возрождения, но отнюдь не само (в культуре осуществляемое) возрождение. В кривом и разбитом на части зеркале гротеска индивиду невозможно самодетерминировать свою судьбу, невозможно жить в горизонте личности. Хотя. . . И здесь очень существенный поворот моей мысли. . . Нам — читателям и зрителям *произведений* средневековья (впрочем — с соответствующими изменениями — и иных культур) — невозможно вступить в живое общение с этой культурой, с ее простецами и ее схоластами, вне поэтики *гротеска*, позволяющего сознательно, «вчужде», отстраниться от этой культуры и сознательно войти в ее собственное самоотстранение.

Но действительной основой постоянного — в веках — возрождения неповторимой средневековой культуры является, как я предполагаю, «не гротеск», но всеобщая поэтика *собора* (речь идет об архитектуре) — романского, или готического, или православного храма⁸.

«Бытие в (о)круте храма». . . и есть изначальный, неделимый феномен средневековой культуры. Мастер-каменщик соединяет в себе рядового прихожанина и культурного Демиурга. Движение к собору, по дорогам, холмам, под звон колокола; литургия соборной жизни — перед стенами, фресками, иконами, отделяющими друг от друга и соединяющими время и — вечность; выход из собора и движение к себе домой, в себя, в приходское повседневно. . . Одиночество перед ликом Бога; сосредоточение в момент (в жизни, в литургии переживаемой) предсмертной исповеди, позволяющей взглянуть на краткую земную судьбу из отстранения предстоящего Страшного суда. . . Все это и есть «краткий очерк» средневекового *произведения культуры* — в любой сфере, в любом воплощении. Именно в этом «в (о)круте — собора — бытия» «верх и низ», образ Простеца и образ Схоласта слиты в одно, антитетически напряженное целое — в идею личности, в горизонте которой сосредоточивается и обособляется индивид.

* * *

Пора, однако, заканчивать эти свободные заметки на полях чужой (впрочем, замечательной) книги.

Не скрою, для меня лично такое размышляющее замедленное чтение было интересно и плодотворно. Плодотворно для будущих моих работ собственно философско-логического плана.

Но я считаю (а иначе не стоило бы писать эту статью), что и объективно жанр «читательского слова» — во всем его своеволии — необходим в современной духовной ситуации. Не останавливаюсь на описании этой ситуации — это породило бы новые цепочки размышлений и отступлений. Коснусь лишь одного момента. Если брать всерьез (я беру очень всерьез)

идей, развитые М. М. Бахтиным, в частности в его работе «Проблема речевых жанров», то вопрос о «читательском слове» крайне существен. Речь автора, по Бахтину, кончается там и приобретает свой смысл там, где она наталкивается на речь читателя — реального или потенциального, где она требует ответа или нового вопроса — со стороны. Такой непосредственной отсекающей цезурой выступает встреча именно с *читательской* речью, но не с «запечатленной» речью *другого автора-специалиста*. Читательская речь по-особому свободна, отрывочна, маргинальна, полна отступлений и «слишком далеко идущих» предположений. Только такую речь возможно, услышав ее как собственную внутреннюю речь, сразу же учесть в своем собственном контексте, а значит, возможно продолжать этот текст не сплошняком, не глухо, не бесконечно, но — с учетом перерывов (говорит читатель. . .), ответов, вопросов, сомнений; с учетом *диалога*. — Включая диалог с действительным Собеседником в контекст моей речи.

Конечно, существенно и другое. Предположение, что меня осмысливает, мне отвечает (в своем произведении) некий другой автор, — это предположение не менее необходимо. Да, только предполагаемая речь этого другого автора может быть непосредственно, вживе, учтена в моем тексте отнюдь не в форме «чужого», замкнутого, глухого трактата, но как раз в форме живого диалога, неожиданных, вот сейчас произносимых (и — воображаемых) ответных и вопрошающих мыслей — в форме *читательской речи*.

Логика *авторской* речи (жесткой, строго последовательной, ответственной, эгоистически погруженной в собственную исследовательскую миссию) бессмысленна (в гуманитарном знании — особенно) вне логики встречной читательской речи. Необходимо включить в мое (авторское) мышление весь спектр *возможных*, т. е. еще не воплощенных, не доказанных, не закрепленных, могущих быть заново переигранными (=свободных), мыслей читателя.

Но такая читательская логика предполагает как минимум (я не говорю о необходимом минимуме знаний и понимания): 1) что читатель способен до поры до времени заглушать в себе голос и ум писателя-профессионала, для которого чужая книга лишь подсобный момент его повседневного дела, его рабочего времени; 2) что читатель упрямо тормозит в себе слепую информационную страсть — нечто выznать, заучить, запомнить; 3) что читатель способен и устремлен свободно мыслить в контексте чужой книги — свободнее, чем ее автор, мыслить в категориях *возможного*. Иначе говоря: необходима развитая способность непосредственного, насущного общения (взаимопонимания) с *героями* наших (гуманитарных) книг, а не только с их авторами.

Мне кажется, кстати, что большинство недостатков современной авторской гуманитарной мысли — производное от невероятной неразвитости нашей мысли как *читателя*, действительного и потенциального.

Книга Гуревича внутренне готова к диалогической активности читателя. Думаю даже, что провокация к такому самостоятельному читательскому общению с простецами средних веков объективно заложена в строение этой книги.

Меня это общение завело достаточно далеко от наличной проблематики автора и позволило развить философские и культурно-исторические предположения об образе Простеца и идее личности в целостной культуре европейского средневековья.

¹ См.: *Библер В. С.* Мышление как творчество. М., 1975; *Он же.* Нравственность. Культура. Современность: (Препринт Института истории естествознания и техники АН СССР). М., 1988; *Он же.* М. М. Бахтин, или введение в гуманитарное мышление (в печати); *Он же.* От «наукоучения» — к логике культуры (в печати).

² См.: *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. Далее ссылки на книгу даны в тексте.

³ Конечно, я заостряю, — мне существенно раскрыть суть проблемы. Выход этот найден не одним Гуревичем. Сдвиг в сторону «средних» расхожих источников характерен и для Легоффа, и вообще для всей школы «Анналов». Но личный вклад автора анализируемой монографии здесь значителен, экспериментально ориентирован.

⁴ «Диалог» здесь, очевидно, тождествен «встрече», «сопряжению» двух голосов или двух сознаний. Диалог в полном смысле слова возможно реконструировать только в анализе композиционных связей («сцеплений», как любил говорить Л. Толстой) целых произведений, возвращающих уже прозвучавший голос, дающих реальный контрапункт этих голосов. Диалог — проблема эстетического или диалогического исследования. Сейчас речь идет об интенции, возможности такого диалога.

⁵ «Первичная сущность. . . должна быть всецело актуальной и не допускать в себе ничего потенциального. . . Такой интеллект, который есть причина вещи, прилагается к вещи как наугольник и мерило. . . Но, когда интеллект есть мерило и наугольник вещей, истина состоит в том, чтобы вещь соответствовала интеллекту; так о ремесленнике говорят, что он сделал истинную вещь, когда она отвечает правилам ремесла» (*Фома Аквинский.* Сумма теологии. Цит. по: Антология мировой философии. М., 1969. Т. I. С. 831—837). Работа ремесленника (во многих других изречениях Фомы — работа «земледедца») — вот «мерило и наугольник» человеческого Ума.

Вообще вся «Сумма теологии» Аквината может быть (и — должна быть) реконструирована в диалоге Простеца и Схоласта. Тогда многое прояснится в схоластической логике в целом.

⁶ Простец («ложечник», ложечных дел мастер) — участник многих диалогов Николая Кузанского.

⁷ Этот диалог совсем выпал из книги А. Я. Гуревича.

⁸ См.: *Библер В. С.* Нравственность. Культура. Современность.

ПИСЬМА ЭЛОИЗЫ К АБЕЛЯРУ.
ЛИЧНОЕ ЧУВСТВО
И ЕГО КУЛЬТУРНОЕ ОПОСРЕДОВАНИЕ

Л. М. Баткин*

Domino specialiter, sua singulariter.

*Epistola VI*¹

1

Слова, выписанные в эпитаф, — приветственная формула, которой открывается последнее из числа так называемых личных писем Элоизы к Абельяру. Перевод довольно затруднителен. Буквально выходит нечто невразумительное: «Господу — особо, ему — отдельно». Но, конечно, наречиями представлены здесь противоположные понятия: *species* и *singularitas*. Элоиза хотела сказать, что она в качестве человека вообще, в родовом своем определении, служит, будучи монахиней, Господу. Однако ее же человеческое существо, взятое в отдельности, в индивидуальности, по-прежнему заповедано Абельяру; она, Элоиза, — «*sua*», Абельярова. Итак: «Господу (принадлежащая) по роду; ему (Абельяру) — как таковая». Или — переводя более свободно, усиливая резкость терминологического противопоставления — может быть, даже так: «Господу — универсально, ему — индивидуально»².

Бог и возлюбленный в который раз сближены ею, со-поставлены. Риторический параллелизм и внутренняя рифма придают этому наглядность. Однако тут еще важно, на кого рассчитана ученая формула элоизовой любви, к т о адресат письма. Образованнейшая женщина тогдашней Европы, с особым прилежанием, конечно, читавшая сочинения бывшего мужа и внешнего духовного пастыря, не могла во всяком случае не знать, как разъяснилось соотношение *species* и *singularitas*, т. е. рода и конкретного индивидуума («*quod de uno solo praedicatur*» в номиналистической логике Абельяра³). Поэтому обращение к Абельяру и эти два слова — «*sua singulariter*» — приобретают как раз в контексте *его* учения необыкновенную емкость и проникновенность. «Я — твоя в своей индивидуальности». Но он-то называл «индивидуальную субстанцию рациональной природы» (*naturae rationalis individua substantia* — определение Боэция) самодостаточной «первой субстанцией»; «*species*» же — «второй субстанцией», производной и обособляемой от первой только в «имени». Тем самым Элоиза едва ли не дает окольно понять, что своеобразные преимущественные права сохраняются за личным чувством. Тут перевес смыслового объема: себя как *вот этой* монахини Элоизы над собой же как *монахиней*. Формально-риторическое равновесие попадает под вопрос.

Между тем в третьем письме Элоизы личная тема истончается. Оно начинается с того, что «безмерно скорбные слова» в ответе Абельяра (см. Ер.,

* © Л. М. Баткин, 1990

V) побуждают ее придать хотя бы эпистолам ту благоприличную непроницаемость, которую «не то чтобы трудно, а прямо-таки невозможно» выдержать в разговоре. *Ведь нет ничего, что было бы в нашей власти в меньшей степени, чем (собственный) дух, так что мы скорее (лишь) попытаемся совладать с ним, чем в силах (действительно) повелевать ему»* (col. 213. Курсив здесь и далее мой. — Л. Б.). Мы запомним этот своего рода постскриптум к письмам Элоизы.

Диакониса Параклета подчинилась энергичным внушениям Абеяра. Далее она вопрошает о происхождении монашества, о монастырском уставе и т. п. Она цитирует «Искусство любви» Овидия лишь для того, чтобы подкрепить сомнение: нет ли опасности в существовании сугубо женских общин? Она просит Абеяра о вразумлении и устройении обители, им опекаемой. «Ты реки нам, а мы да внемлем» (col. 226).

И собственно, только в приветствии Элоиза опять обдуманно и колеблимо выговаривает то, что раздувало жар первых писем. Прежде чем окончательно проститься со своей земной любовью, точнее, замкнуть на сей счет уста, — Элоиза выражает в терминах ранней схоластики ту коллизию сознания, которую нам предстоит исследовать. «Specialiter» и «singulariter» в последний раз двусмысленно разводят и сводят женскую преданность и благочестивое обетование.

Все затухает, кроме красного угля двух, нет, не двух! а все-таки именно *вместе и нераздельно четырех* неугасающих слов.

Domino specialiter, sua singulariter.

Больше Элоиза не проронит об этом ни звука.

2

Как подступиться нам спустя восемь с половиной веков к письмам Элоизы, как понять?

Каждый, кто интересовался имп. прежде всего узнаёт — из автобиографии Абеяра, из самой переписки и некоторых других документов — внешнюю канву этой знаменитой истории. Элоиза (ок. 1100—1164), племянница парижского каноника Фульбера, уже в ранней юности отличалась редкими («особенно среди женщин») способностями к наукам, так что о ней прослышали «во всем королевстве». «Она, обличьем другим не уступая, начитанностью далеко превосходила». Ей было лет семнадцать, когда Фульбер пригласил прославленного магистра Абеяра (1079—1142) давать ей уроки на дому. Абеяра пишет: «Итак, под предлогом учения мы всецело предавались любви, и усердие в занятиях было лишь способом для тайного уединения. Книги оставались раскрытыми, но над ними больше звучали слова о любви, чем о прочитанном; больше было поцелуев, чем мудрых речений; руки охотней тянулись к груди, чем к книгам; глаза чаще выражали любовь, чем следили за написанным... Что дальше? Охваченные страстью, мы не упустили ни одной из любовных ласк с добавлением и всего того необычного, что могла придумать любовь»¹.

Их трагический роман захватил, как принято считать, 1117—1119 гг. Они не избежали, как водится, огласки, а вскоре Элоиза и забеременела. После чего Абеяра похитил возлюбленную, увез к себе на родину, в Бретань, где она жила под кровом его сестры, пока не разрешилась сыном

Астралябием. Разгневанному дяде Абеляр предложил искупить грех браком, но непременно тайным, дабы не подорвать своей репутации и деятельности на магистерском и, может быть, в будущем на церковном поприще. Абеляр вспоминает, что против женитьбы — несовместной, согласно тут же приводимым мнениям языческих писателей и святых отцов, с любомудрием, со сосредоточенностью и достоинством философа — самоотверженно возражала сама Элоиза (и она в первом письме подтверждает это). Все же венчание состоялось, а так как Фульбер и его домашние, вопреки данному обещанию, принялись повсюду рассказывать об этом, Абеляр укрыл молодую жену в монастыре Аржентейль, где она воспитывалась в детстве. Магистр своими руками облачил ее в монашеское платье, но «без покрывала», т. е. без пострига. Там он ее навещал; и «в святых стенах сих», «даже и в дни страстей Господних», свидания их были такими же жгучими (Ер., V, col. 205—206).

Однако родичи Элоизы решили, что Абеляр «грубо обманул их и посягнул на монахиню, желая совершенно от нее отделаться» (с. 31). При помощи подкупленного слуги их люди проникли ночью в спальню магистра и, схватив его спящим, оскостили. Абеляр удалился в аббатство Сен-Дени, позже в иные обители, отныне он — монах, впоследствии пустынный близ Труа, аббат в Бретани. Элоиза еще ранее него также приняла постриг, стала затем настоятельницей в Аржентейле. Когда Абеляр воздвиг молельню в честь св. Духа-Утешителя (Параklet), он пригласил Элоизу и ее монахинь перебраться на отведенные для Параклета земли; папа Иннокентий II утвердил дарение; так подле нового храма был основан и новый монастырь. Брат Абеляр и сестра Элоиза в ту пору выделялись часто, вызывая сплетни и нападки, на ученое опровержение которых в его автобиографии отведено несколько страниц.

После отъезда Абеяра в Бретань несколько лет они не встречались. В 1132—1135 гг. была написана «История моих бедствий». Элоиза ее прочитала, и началась известная нам переписка. Аббатисе Параклета было тогда, следовательно, около тридцати пяти лет.

Но во снах она продолжала видеть себя юной возлюбленной, в Париже. «И в самом деле, любовные наслаждения, которым мы некогда обоюдно предавались, были для меня настолько приятными, что не могут ни утратить прелести, ни хоть сколько-нибудь изгладиться из моей памяти» (с. 85—86). В монастырском уединении, склоняясь над эпистолами, Элоиза заново переживала события и чувства по крайней мере пятнадцатилетней давности.

Это общепонятные чувства — для современного читателя, казалось бы, точно так же, как и в XII столетии. Вместе с тем ясно даже на самый поверхностный взгляд: таких любовных писем никто не сочинил бы ни в новое время, ни хотя бы в эпоху Возрождения. Это совершенно *средневековые* тексты, ныне весьма диковинные и даже возможные, как мы увидим далее, именно в своем веке, но не, скажем, в XIII. Это любовные послания, требующие обширного историко-культурного комментария, изобилующие ссылками на Священное писание и авторитетных авторов, богословской аргументацией, риторическими фигурами и топосами, снабженные в латинском оригинале метрической периодичностью, ритмизованными окончаниями фраз («курсусами»), изысканными созвучиями,

так что даже там, где нет или почти нет средневековой предметности, где все как будто понятно каждому и не требует никакого комментария, где звучит голос измученной женщины, молящий далекого друга об утешении, — все равно, разве смысл не зависит и не становится незнакомым для нас, исторически-экзотическим, уже по одному тому, как он звучит, как, следовательно, *устроено сознание* Элоизы?

Non utique ab alio.
sed a teipso,
ut qui solus es in causa dolendi,
solus sis in gratia consolandi.
Solus quippe es
qui me contristare,
qui me laetificare,
seu consolari valeas.
Et solus es
qui plurimum id mihi debeas (etc).

(*Ep.*, II, col. 184.

Разбивка моя. — Л. Б.)

И никак не от другого,
но от тебя самого,
ведь ты один есть источник огорчения,
ты один будь податель утешения.
Ибо ты один способен
заставить меня тосковать,
заставить меня ликовать
и утешиться.
И ты один должен
более всех для меня о сём
позаботиться (и т. д).

Было бы непозволительным пытаться вырвать из сплошной ткани писем Элоизы какие-то куски индивидуального и непосредственного чувства и воспринимать их вне этой ткани. Во-первых, легко ошибиться, как будет показано ниже, в том отношении, что самые интимные, самые искренние и эмоциональные признания Элоизы могли черпать силы, дабы стать таковыми, как раз в риторических, книжных ходах сознания, *в опосредовании через общезначимые религиозные установки*. Во-вторых, такие ходы и установки следовало бы, в свой черед, взять не в отвлеченности, не «вообще», а *сращенными с уникальным смысловым движением* писем Элоизы, чтобы выяснить, каким же образом общие места средневекового мировосприятия участвовали в этом движении и притом насыщались особенным, сдвигались, преобразовывались.

Когда историк культуры видит перед собой совершенно особый казус, вроде любовных писем Элоизы, когда духовная напряженность подобного текста выводит его из ряда вон, делает слишком индивидуализированным и вроде бы непоказательным для средневековой эпохи, — тогда чаще всего предпринимается одна из двух попыток прочтения, внешне противоположных, на деле же имеющих методологическую точку схода.

Во-первых. Можно рассудить, что уникальный случай ничего не дает для изучения подлинной, глубинной, устойчивой исторической реальности, т. е. коллективной средневековой умонастроенности (ментальности). Разве что любое неповторимое произведение мы возвратим в общий ряд, сведем к интеллектуальным, социально-психологическим, словесным обычаям эпохи. С этой точки зрения познавательная поучительность писем Элоизы совпадает именно с готовыми матрицами средневекового сознания, а поразительные интимные признания настоятельницы монастыря общины Параклета — некое отклонение и случайность. Тогда интерес к необычной фигуре Элоизы как таковой был бы достаточно старомодным, эстетизированным и, в сущности, не способным дать научные результаты. Индивидуальное в традиционалистской культуре выразительно, но бессильно лишь оттеняет господство риторических условностей, морально-религиозных норм и т. д. По отношению к «горизонтальным» характеристикам французского XII века, даже в пределах образованной элиты, все особенное в письмах Элоизы выглядит при таком взгляде на вещи изолированным, хотя и красочным эпизодом.

Во-вторых. Можно сделать акцент на индивидуальных элементах переписки, сопрягая их не с эпохальной рутинной, а с надэпохальным, «вертикальным» контекстом. Этот метод состоит в психологизации (или, напротив, формализации) материала в поисках «вечных страстей» (или инвариантных литературных мотивов и топосов, или иных, скажем, психоаналитических признаков), повторяющихся всегда и везде. Во всяком случае любовное чувство Элоизы с этой точки зрения с XII веком и даже со средневековьем никак исключительно не связано.

Оба взгляда, впрочем, сходятся в том, что для истолкования культурного текста потребно его рассечение на разнозначимые слои. Или: письма берутся со стороны их строго исторической закреплённости и обусловленности. Они интересны для исследователя-историка (а не для «просто читателя», это резко разводится!) постольку, поскольку детерминированы. Тогда индивидуально-смысловое оказывается только добавкой, оболочкой исторически-сущностного. Все личные, казусные, выбивающиеся черты должны быть сведены к матрице; если это не удастся, они остаются прелевантными, замыкаясь на себя же.

Или: конкретно-исторические формы самосознания и поведения понимаются как преходящая оболочка, добавка к универсально-человеческому положению и чувству Элоизы. Сквозь локальное и *несмотря* на него, мы пробиваемся к личному — и вечному.

Так или иначе, предметом анализа не становится беспокойное усилие индивидуальной рефлексии. Личное рассматривается в отрыве от культурного опосредования. Поэтому неясно, как с ним быть, куда пристроить его уникальность, откуда вообще она берется. Словесно-мыслительные структуры произведения кажутся не создаваемыми, а лишь заданными. Точно так же и личное воспринимается как нечто существующее *до* текста, а затем с ним смешивающееся. В эту логическую щель проваливается самое сокровенное: встреча индивидуального духа и прежней культуры, творящая их обоих наново. Свойственный данному тексту особенный способ смыслопорождения теряется.

Со своей стороны, мы попробуем этот способ и сделать предметом наблюдений.

Сознание Элоизы, разумеется, отнюдь не однородно, не цельно, но и не механически-агрегатно, а едино — как, впрочем, любое *культурное* сознание, — и письма открывают (*если* открывают) свой последний смысл лишь не дробящему их, не мешающему высшей связности, всеохватному толкованию.

Поэтому так трудно к ним приблизиться.

Зажмурят один глаз — и видят в Элоизовых посланиях то, что свойственно не им одним, то, что можно спокойно заменить понятиями, допустим, «средневековой риторической эпистолы», или «ранней латинской прозы», или «образованности так называемого века Овидия» (т. е. XII в.), или «северофранцузской религиозности у истоков схоластики и готики» и т. п. В лучшем случае пишут о религиозно-дидактическом характере переписки, об отклонениях Элоизы от норм монашеского чувствования и поведения, спорят, насколько полным было ее «обращение» под воздействием ответов Абеяра.

Зажмурят другой глаз — картинка сдвигается — и замечают прежде всего подлинность, небывалую откровенность личного переживания, неуслмирную чувственность, изъяснения страсти, слова тоски и вечной преданности, хотя и задрапированные в архаическую и чуждую нам стилистику. Слово бы поверх условностей и ограничений, поверх своей эпохи, *вопреки* ее формам доносится всечеловеческий язык любви, трогавший Жана де Мена, Петрарку, XVII век, романтиков, глубоко трогавший и нас. . . *такой же*, как и *наш* язык, разве что более прямой, наивный, чистый по смыслу.

Итак, производится редукция либо к эпохально-общему, к усредненному средневековому сознанию, либо к всемирному «личному», вне истории. Текст деперсонализируется. Конечно, Элоиза — «средневековый человек», а если угодно, и «любящая женщина» вообще. Но стереоскопического видения не получается в научной и полунаучной литературе об Элоизе, т. е. не находится понимания, каким именно конкретным способом ярко индивидуальное соединилось в ее письмах с тем, что называют средневековой ментальностью, и как это-то и было приращением всечеловеческого. Или, иначе говоря: какова *мера* непосредственного самовыражения и культурного опосредования. Или еще иначе: каковы характер и пределы индивидуальности в европейской средневековой культуре судя по письмам Элоизы, истолкованным как *уникальный фокус этого типа культуры*.

Но в состоянии ли и вправе ли мы судить? Две эпистолы, составляющие мировую славу Элоизы, заметно выделяются среди всех и без того редкостных сочинений средневековых женщин. Более того. Необычные обстоятельства, человеческий масштаб и одаренность автора делают эти тексты наиболее индивидуальными в своем роде за всю историю европейского средневековья. Автобиография самого Абеяра несопоставимо многогранней, однако и в ней мы не найдем такой глубины и распахнутости интимного. Но тогда насколько и в каком плане письма несравненной Элоизы *исторически показательны*? Постараемся постепенно отдать себе отчет также и в этом.

Вот парадоксальная трудность культурологического подхода. Чтобы ответить на поставленные вопросы широкого исторического значения, проникнуть в *тип* культурного сознания, — придется сосредоточиться на произведении, отмеченном в целом свойственным только ему своеобразием, и подбирать к нему какой-то специальный ключ. . .

Между тем в последние десятилетия переписку Элоизы исследуют главным образом со стороны ее аутентичности⁵. (Свое отношение к текстологическим гипотезам и спорам я выскажу в конце статьи.) Берут переписку со стороны истории церковных институций, или риторических структур, или конфессиональной этики (учение Абеяра о грехе) и т. д. Но не ради культурно-содержательного смысла.

То есть эти письма продолжают тщательно изучать, но, кажется, больше не читают.

Не такова ли, впрочем, судьба и многих других классических текстов? Видимо, считается, что было бы странным искать в их изъезженном вдоль и поперек прямом содержании что-то новое, незамеченное ранее. Открытый тут ожидают лишь при условии архивных находок или включения в инодисциплинарный контекст, в некий общий ряд, куда эти тексты раньше не помещали, — но не в результате смещения логико-культурного угла зрения, не с тем, чтобы предметом исследовательской интерпретации стала бы *внутренняя самоотнесенность* произведения, его неоднозначность, нетождественность себе же: скрытая историческая *логика смыслопорождения*.

3

Перед нами продуманные до мельчайших деталей, изощренные сочинения в тогдашнем вкусе, соответствующие требованиям риторики с первой же вступительной фразы.

Формула приветственного вступления (*salutatio*) — важный элемент средневекового искусства составления писем (*ars dictaminis*). Во-первых, обращением устанавливалось иерархическое отношение между отправителем и адресатом, причем первым должно было быть поставлено имя того, кто признавался высшим из них двоих. Во-вторых, это был знак, предлагающий известный характер и окраску взаимоотношений, отчасти, может быть, и предвещающий содержание письма; обращение взывало к ответной благорасположенности (*captatio benivolentiae*). Во времена Элоизы риторические функции обращения, как и прочих частей эпистолы, еще не формализовались в той мере, в какой это произойдет в XIII в.; оно, подобно прочим элементам письма, нуждалось в «нахождении» (*inventio*), а не просто заимствовалося из готового набора, как это будет в позднейших письмовниках⁶.

Первое письмо Элоизы начинается так: «Господину своему, а впрочем (или, вернее же, *immo*), отцу; супругу своему, а впрочем, брату; служанка его, а впрочем, дочь; его супруга, а впрочем, сестра: Абеяру Элоиза» (р. 68). Играя «фигурами» — уподоблениями, противопоставлениями, созвучиями, параллелизмами — с великолепной риторической «краткостью» (*brevitas*) обходясь без глаголов и прилагательных, Элоиза уже в вступлении письма дает образчик словесно-мыслительного схематизма и укра-

пенности. И вместе с тем вступительная формула полна обостренно-личного значения, в ней свернуто все напряжение дальнейшей переписки.

Дважды определен здесь Абельяр: как господин и супруг. И дважды переопределен: как отец и брат. Каждое определение оказывается не окончательным, опровергается следующим. В итоге получаются оксюморонные уподобления: Абельяр — *отец, муж и брат одновременно*. Затем это же повторяется, но уже через самоопределение отправительницы. Она *и дочь, и жена, и сестра сразу*.

Значимо и то, что на первое место всякий раз — четырежды — поставлено взаимное положение Абельяра и Элоизы во время парижских событий: в эпистолярной формуле, как и в иконе, существенно местническое сознание. Элоиза обращается прежде всего к возлюбленному мужу. Но всякий же раз — через гибкий союз «*immo*» — возлюбленный тут же обращается в духовного пастыря и монаха. Приветствие Элоизы — своего рода эмфаза, предельно сжатое риторическое выражение раздвоенно-мучительного духовного состояния, состояния сугубо индивидуального. Ибо муж и жена могли, конечно, вместе принять монашеский сан, стать не супругами, а «сестрой» и «братом». В те времена это случалось. Так поступили, например, в 1113 г. пожилые родители Абельяра. Но сейчас, разумеется, ситуация была совсем иная и особенная.

Оксюморонность, соединение несоединимого — в глубочайшей мере средневекового риторического мышления. В этом верх доступного для него драматизма, излишне орнаментального на наш вкус, но по-своему истинного. В письмах Элоизы тоже сколько угодно примеров вроде: «*o, inclementem clementiam! o, infortunatam fortunam!*» — и т. п. Это бывало и всего лишь полуформальным приемом красноречия, но впоследствии из этого вырастет целый жанр, увенчанный знаменитым виёновским «Состязанием в Блуа» («От жажды умираю над ручьем» — и далее сплошной оксюморон).

Прием перерастет в новые мироощущение и поэтику также в сонетах Петрарки. Петраркизм XIV—XVI вв. состоял в бесконечном варьировании мотива *светлой муки*, т. е. в полусознательном обмирщении пафоса страстей Христовых. За этим не было ничего кощунственного. Чутко соблюдался такт. Католицизм всегда умел исподволь окрашивать собой и включаться в создание вполне светской культуры. Внесению в чувственность почти мистической экзальтации исторически предшествовало, напротив, внесение в мистическую экзальтацию чувственности, которое — как, например, в «Песнопении хора девственниц» ровесницы Элоизы и тоже бенедиктинской аббатисы Хильдегарды на Рейне — было задано «наличной системой символов», прежде всего «Песни Песней», и «трансформировало» эту систему⁷.

Другой ствол от того же корня — близившийся мир труверов. Через сто с лишним лет у Жана де Мена, переведшего на северофранцузский язык восхитившие его письма Элоизы, завершится куртуазное соединение Розы и Креста, трагически переосмысленное в блоковской «странной песне» («Сердцу закон непреложный — Радость-Страданье одно!» Как может страданье радостью быть? «Радость, о, Радость-Страданье, боль неизведанных ран»).

Можно думать, что особенное тяготение средневековой риторики к оксюморону имело в конечном счете своей подоплекой христологию, сам дух Нового завета, в котором мессия — Царь Иудейский на ослиати, царь и нищий, во всевременном торжестве и в одиноком смятении и унижении. Сцена в саду Гефсиманском, и «блаженны нищие духом», и Лазарь в струпьях на ложе Авраамовом, и обращение Савла — все сплошь, так сказать, оксюморонное мышление (не лишенное и архаической подосновы), расположенное к тайне, но и к ее же наглядной, даже схематической явленности. Таков единственный Бог в виде Троицы. Таково непорочное зачатие. Христос есть воплощенный и непостижимый, трагический и ободряющий оксюморон богочеловека. Абельяр, между прочим, в соответствии с решениями Халкедонского собора очень настаивал на персоналистической нераздельности, хотя и двойственной, природы Христа⁸. Догма все это скрепила и, пожалуй, дала специфическую подцветку способу высказывания.

Вот почему вступительная фраза Элоизы выдержана, стало быть, в стиле донельзя традиционном, и средневековый книжник, обратив к ней слух, должен был сразу же почувствовать себя дома⁹. С точки зрения матриц сознания формула приветствия была риторически и сакрально приуготовлена для Элоизы прежде, нежели она взялась за перо. (Ср. с легендой о папе Григории I, использованной в «Избраннике» Томаса Манна.)

Однако ведь эта формула заново изобретена, обдумана, более того, выстрадана ею и заключает неповторимо индивидуальный смысл. Судьба распорядилась так, что внутреннее существование настоятельницы Параклета стало немислимым соединением несоединимого. Прошлое, о котором полагалось забыть, Элоиза греховно удерживала и налагала на настоящее. Она, еще не старая женщина, по-прежнему сознавала себя женой злосчастного Абельяра, все еще жаждала любви, но притом ни на минуту не переставала быть глубоко набожной монахиней, пишущей монаху. Внешне это сказывается, в частности, в переходах, порывистых и обдуманных, от «я» к «мы» и снова к «я». «Мы» — девы монастырской обители. «Я» — их диакониса, для которой Абельяр не только духовный пастырь.

«Недавно некто доставил мне, о возлюбленнейший, утешительное послание ваше к другу. . . Я начала читать с тем большим увлечением, чем более преданно люблю писавшего. . . Я полагаю, что никто не может читать или слышать об этом без слез. (Подготавливается переход к «мы». — Л. Б.) Во мне же чтение возбуждало скорбь тем более сильную, чем подробней писал ты об отдельных событиях. . . Поэтому в страхе за твою жизнь все мы равно приходим в отчаяние. . .» (с. 63—64). С этой фразы Элоиза надолго откачивается от единственного числа, она обращается от имени «рабынь Христовых и твоих», она умоляет чаще писать «нам», духовным «дочерям» — его, строителя скитни, — «единственного создателя этой монашеской общины» (с. 64—65). Так что Абельяр оказывается «единственным» («unipse») одновременно по меньшей мере в двух сталкивающихся значениях. (В дальнейшем мы уясним себе также третье — высшее и мистическое — значение этой единственности.)

«Но оставим всех других в стороне. Подумай о том, сколь великий долг лежит на тебе предо мной лично: ведь тот долг, которым ты обязался вообще перед всеми женщинами (обители), ты должен еще ревностней

заплатить мне, твоей единственной». Ибо, «как всем известно, ты связан со мною таинством брака; и это налагает на тебя тем больший долг, что, как это всем очевидно, я всегда любила тебя безмерной любовью» (с. 66—67). И далее до конца письма «мы» забыто, отставлено, Элоиза говорит только о себе и от себя, и слова ее поистине поразительны. «Будучи юной девушкой, я обратилась к суровой монашеской жизни не ради благочестивого обета, а лишь по твоему приказанию. . . Ибо душа моя была не со мной, а с тобой! Даже и теперь, если она не с тобой, то ее нет нигде: поистине без тебя моя душа никак существовать не может. Но, умоляю тебя, сделай так, чтобы ей было с тобой хорошо. . .¹⁰ Умоляю тебя, вспомни, что я для тебя сделала, и подумай о том, чем ты мне обязан. Пока я наслаждалась с тобой плотской страстью (*carnali fruer voluptate*), многие недоумевали: движет ли мною любовь или похоть (*utrum id amore, vel libidine agerem*). Ныне же конец являет, что побуждало меня в начале. Ведь я отреклась совершенно от всех удовольствий, лишь бы повиноваться твоей воле. Я не сохранила ничего, кроме желания быть теперь целиком твоей» (с. 70—71; р. 72—73).

«О, если бы, мой любимый, твоя любовь была не столь уверена во мне, она была бы заботливой. Но ныне чем менее ты сомневаешься во мне, тем больше я принуждена сносить твое пренебрежение».

Конечно, можно понять, почему Петрарка записывает тут на полях: «*Feminee*» («По-женски»). А мы, вчитываясь в латинские ритмы — «*Memento, obsecro, quae fecerim. . .*» — мы почти готовы твердить цветаевское: «О, вопль женщин всех времен: „Мой милый, что тебе я сделала?“»

Это все же не так. Не всех времен, но совершенно особенного времени, причем даже не средневековья, а именно первой половины XII в. в Северной Франции¹¹.

Раскроется это перед нами не сразу. Пока напомним лишь лежащее на поверхности — ну, хотя бы концовку первого письма, итожащую смысл всех упреков и молитв. «Итак, самим Богом, коему ты посвятил себя, заклинаю тебя каким угодно способом вернуть мне свое присутствие, написать что-либо утешительное, — хотя бы с тем намерением, чтобы, ободренная, я могла ревностней отдаться божественному служению. Прежде, когда ты домогался меня ради нечистых наслаждений (*turpes olim voluptates*), ты писал мне чаще¹², и у всех на устах были песни, в которых ты то и дело поминал свою Элоизу. Мое имя звучало повсюду на площадях и в каждом доме. Так насколько же теперь праведней увлекать меня к Богу, чем тогда к плотской страсти (*libidinem*)?» (р. 73). Дело обстоит вовсе не так, будто Элоиза вдруг под конец спохватывается и принужденно сглаживает звучавшую ранее страсть. Ее благочестие постоянно и, разумеется, искренне. Вместе с тем — Петрарка прав! — женское чувство даже и в этом богобоязненном пассаже остается живым. Набожность и любовное воспоминание, покаяние и верность прошлому, риторика и непосредственность каким-то (еще неясным нам) органическим способом согласованы. Элоиза лучше, чем мы, умеет осознать в таинственном единстве, оправить формулой *salutatio*, связать несоединимые моменты своей душевной жизни. Она видит в Абельяре супруга и пастыря вместе: помнит и принимает то и другое.

Абеляр же в ответном послании (Ер., III, col. 188—192; p. 73—77) чуть ли не каждой фразой дает ей понять, что необходимо забыть о первом и помнить только о втором, т. е. относиться к нему лишь так, как подобает монахине относиться к монаху. Поэтому он начинает с однозначной приветственной формулы, которая есть не что иное, как ласковое, но суровое возражение на ее оксюморонную формулу: «Элоизе, возлюбленной сестре его во Христе, Абеляр, брат ее во Христе». Таким образом, из сплетющихся определений, использованных Элоизой, оставлено только одно, необходимое и законное. Первые слова следующего за сим текста: «После обращения нашего от мира к Богу. . .» Затем Абеляр дает понять о требованиях благоразумия, неотъемлемого от пастырской ответственности Элоизы и вполне оправдывающего его, Абеляра, молчание («tuae. . . prudentiae imputandum est»). Он долго не писал ей, поскольку полагался на хорошо известную благую попечительность аббатисы Параклета, способной самостоятельно наставить своих духовных дочерей «и словами, и примерами заблуждений (exemplis errantes)». Он был, следовательно, вправе предполагать, что Элоиза не нуждается в его утешениях и увещаниях. Из этого рассуждения ясно как божий день, что у них не может быть иных оснований для переписки. . .

Каждым дидактико-риторическим ходом Абеляр косвенно укоряет Элоизу; не проникнув в ригористический смысловой напор его ответа, нельзя понять взрыва страсти и покаяния, который последует во втором письме Элоизы. Ибо это живой диалог, в котором собеседники не повторяются, а всякий раз выстраивают ответные высказывания.

Из двух голосов (мотивировок), составляющих драматизм упреков Элоизы, Абеляр поначалу демонстративно соглашается рассылать только тот, который обусловлен ее саном («sub abbatisa prioratum»). Позже, отвечая на второе письмо, он уже не сможет попросту уклониться от обсуждения их личных отношений, их прошлого; вот тогда он сменит тон, заговорит впрямую. А пока аббат Абеляр осведомляется, в чем, собственно, должно состоять испрашиваемое наставление в вере для диаконисы Элоизы. . . и для пасомых ею. «. . . Укажи, о чем ты хочешь, чтобы я написал тебе, и я напишу об этом, как надоумит Господь».

Правда, и Элоиза обращалась к нему также от имени сестер, от лица общины; но настойчиво оговаривала особый долг по отношению к ней того, кто был ее супругом и повелел некогда в качестве «единственного обладателя как моего тела, так и моей души» постричься — «сменить как одеяние, так и душу (animum immutarem)». До конца «сменить душу» она не в силах и не желает. «Я» в эпистоле Элоизы то сливается с «мы», то с обдуманной резкостью отделяется и противопоставляется. Абеляр же, отвечая, непреклонно растворяет «ты» в конфессиональном «вы».

Действительно, далее сказано: «Благодарение Богу, который вдохнул в сердца ваши сострадание ко мне. . . сделал вас участницами моих терзаний. . . призрел меня возношением молитв ваших. . .» Этот переход к плюралису был предусмотрен формулой его salutatio. И даже когда Абеляр снова продолжает писать «ты», а не «вы», в этом «ты» — бедная Элоиза! — заключено все то же «вы», ибо какие-либо личные отношения, которые не были бы одновременно и религиозными, отклоняются, немислимы

даже применительно к воспоминаниям: «сестра, в миру некогда дорогая, ныне же во Христе дражайшая» (с. 72—73). Значит, и некогда в миру, в событиях пятнадцатилетней давности, Элоиза видится Абельяру *сестрой*, притом менее дорогой, чем теперь. Еще раз вспомним, что Элоиза чувствует себя «супругой, а впрочем, сестрой». Для Абельяра же не существует никакого «а впрочем». Она — сестра ему в духе ныне и присно.

Об ином же разве что глухо: возноси по псалтырю мольбы «за великие и многие наши прегрешения». Далее, с учеными ссылками, подробно: о силе молитвы, всякой молитвы, особенно из уст женщины-праведницы, тем паче целой женской общины. «О, если бы сам Господь-Бог внушил тебе и святой общине твоих сестер твердую надежду в молениях ваших и оградил жизнь мою для вас. . .» (с. 75). Далее о воскрешениях из мертвых в Евангелии и в Книгах пророков: «И эти воскрешения совершены были по ходатайству немногих. Сохранения же жизни нашей легко достигнет многоустное моление вашего благочестия. . . И если даже оставить сейчас в стороне (*Ut autem . . . nunc omittam*) пресвятую вашу общину, в которой столько верных девиц и вдов неустанно служат Господу, — обратюсь к тебе одной (*ad te unam veniam*), ибо не сомневаюсь, что праведность твоя многого заслужила пред Богом. . .» (р. 75).

Последнее — это, конечно, прямая отповедь на уже приводившееся соответствующее место в письме Элоизы: «Но оставляю других в стороне (*Atque ut ceteras omittam*). Подумай, сколь великий долг лежит на тебе предо мной лично. . .» Лишь в хоровой молитве сестер о спасении его души Абельяр готов различить индивидуальный голос Элоизы. Он призывает ее твердо ограничить личное между ними покаянным молитвенным заступничеством. «Помни же всегда в молитвах твоих того, кто *твой* (супруг) то роду (твоему) (*eius qui specialiter est tuus*); и бодрствуй в молитве тем больше, чем более истинным ты это полагаешь; пусть тем самым молитва будет лучше принята тем, к кому она должна быть обращена».

«Итак, умоляю, я требую и, требуя, умоляю» — о чем же? О добавлении к молитвам, возносимым монахинями Параклета в его, Абельяра, спасение, еще одной, особой молитвы. Он тут же вписывает сочиненный им текст. А в заключение письма завещает похоронить его останки в ограде дорогой ему обители, просит сестер молиться о нем и после смерти его. «Прощай, будь здорова, пусть будут здоровы и сестры. Но Христа ради прошу, не забывайте меня». Множественное число в концовке — опять-таки эхо приветствия.

Продолжая то, что медленное чтение позволяет выявить как с п о р п р и в е т с т в е н н ы х ф о р м у л, Элоиза в своем втором послании начинает так: «Своему единственному после Христа и его единственная во Христе». А это значит, что она опять греховно сопоставляет Абельяра с Христом, свою любовь к Христу и любовь к Абельяру (хотя, разумеется, и после Христа), к Абельяру после Христа, а не во Христе (как он согласен любить ее). Опять она смешивает эти две любви. Хочет быть для возлюбленного мужа пусть и во Христе, и монахиней — но «единственной»!

Я сказал, что обращение Абельяра было ласковым, но и суровым вознаграждением. В чем же видимая ласковость? Не столько в словах «возлюбленнойшей (*dilectissimae*) сестре», сколько в том, что имя Элоизы поставлено Абельяром *перед* собственным именем. (Хотя «при письменном обра-

ценни к низшим впереди пишутся имена тех, кто выше по достоинству»). Элоиза сразу ухватывается за этот необычный знак благоволения, явно пытаясь истолковать его (вопреки содержанию абеляровой эпистолы), так сказать, в свою пользу, как знак личной нежности. «Удивляюсь я, о мой единственный, что ты, вопреки принятому в письмах обыкновению. . . вздумал в самом приветственном заголовке поставить мое имя впереди своего, поставить женщину впереди мужчины, жену впереди мужа, рабыню впереди хозяина, монахиню впереди монаха и священника, диаконису впереди аббата!» (с. 80). Так Элоиза настаивает на горькой смысловой двузначности предыдущего своего обращения. Они оба монахи, оба настоятели; но еще и по-прежнему мужчина и женщина, муж и жена, и она, Элоиза, словно в той прежней жизни — все еще рабыня его. . .

Абеляр отвечает на это уже приветствием второй своей эпистолы к Элоизе: «Невесте Христовой — его же раб (*Sponsae Christi servus eiusdem*)».

Опять монахиня-адресат помянута прежде монаха отправителя. Но теперь письмо отчасти посвящено разъяснению благочестивой на то причины. Ведь сказано в Псалме 44: «Стала царица одесную тебя». Ибо у той, что угодна Господу в женах, есть пресветлая благодать быть «невестой Христовой». Четырехкратным славословящим отголоском приветствия заключает Абеляр эпистолу: «Здравствуй во Христе, невеста Христова, во Христе здравствуй и живи Христом. Аминь» (р. 82—83, 94).

Значит, напрасно Элоиза нежно и смиренно отклоняла обращение Абеляра, в котором имя ее было поставлено впереди его имени. Напрасно сочла это обнадёживающим «нарушением природного порядка вещей». Абеляр возносит Элоизу, да, но не как Элоизу, он любит в ней уж никак не жену, не *свою* «рабу», но рабу и невесту Божью. Не натуральным, а сакральным порядком вещей обосновывает он свою почтительность, в которой, оказывается, нет ничего личного, нет ласки, нет памяти о парижских днях.

Тогда-то Элоиза в третий и последний раз (конечно, в ответ на абелярово «кто твой (супруг) по роду (твоему)») ставит на своем: «Господу принадлежащая по роду, тебе как таковая».

Но личная переписка обрывается. Элоиза задает вопросы касательно монастырского устава и душеустройства («*Problemata*»), Абеляр плет письмо «Об изучении словесности», плет свое «Исповедание веры» и т. д. И уже обращается к Элоизе следующим манером: «К девам Параклетским» (*Ad virginēs Paraclētenses*). . . Ничто более в этой переписке, впрочем очень интересной в плане изучения абеляровой мысли, не напоминает, как интимно она начиналась.

Вот какие соображения можно бы считать предварительным выводом из сделанных наблюдений. Каждое слово обдумывалось Элоизой под знаком непосредственного чувства, в беспримерном личном положении. Средневековые идейные матрицы, риторическая ткань, и в частности формульная значительность приветствий, ничуть не исключали индивидуального самосознания, реальных переживаний этих людей. И более того. Риторика и религиозность как раз и позволили Элоизе сделать свое положение предметом осознания.

Их брак был насильственно расторгнут. Она тогда не хотела пострига.

Стала монахиней не из любви к Господу. Но ныне кого, собственно, любит мать Элоиза? Ныне — кто для нее Абельяра? Что такое она сама в последнем счете, в душевной глубине?

Неизреченное есть ложь. И только став мыслью — изреченной, риторически законченной, душа Элоизы узнает о себе.

Тут личное целиком изведено в риторическое и недействительно без него, однако риторика *тем самым* становится неравной себе, чем-то большим, иным, чем риторика. Это инструмент спора с Абельяром, но, как мы увидим, и с собой. Риторическая рассудительность, силлогистическая овнешненность, раскрытость, общезначимость лишь момент некоего более емкого, колеблющегося, неустойчивого, загадочного духовного мира, главное же, мира не просто заданного эпохально-общим, уже известным, а возникающего по мере возникновения текста и ранее неизвестного.

4

Пока все же непонятно, как могла Элоиза одновременно и сознавать слишком очевидную греховность не изжитой земной страсти, сокрушенно каяться — и тут же упрекать Абельяра, что он «предал забвению нежные чувства, явившиеся поводом для нашего пострижения», и странным образом требовать именно во имя этих чувств от того же Абельяра пастырского ободрения. Такого ободрения, которое состояло бы вовсе не в забвении, не в преодолении нежных чувств, но. . . в их подтверждении. Дабы. . . «ободренная, я могла ревностней отдаться божественному служению» (с. 71)! Он, Абельяр, должен писать ей не только как духовник, но и как друг сердечный, единственный, ничего не забывая из былых услад. . . и этим-то «праведней увлекать к Богу».

Кажется, в ее риторических периодах в этом решающем отношении нет ни малейшей рассудительности и ясности! Ведь Элоиза не только кается (во второй эпистоле), но и по-прежнему мечтает о прошлом, и молит о любви, как если бы любовь и была ей исповеданием и прощением божьим. Молит от имени не только своей греховности, но и ради своей набожности. Жаждет абеляровой любви и как Элоиза, и как настоятельница чистой обители.

Голова идет кругом. Да уж не мерещится ли нам эта алогичная логика, вот так перечисляющая через запятую основания долга Абельяра перед «твоей единственной»: «уважение к Богу, любовь ко мне, примеры святых отцов. . .» и то, что она, Элоиза, «старалась о доставлении наслаждений не себе, а тебе, и об исполнении не своих, а твоих желаний», и ей «всегда было приятней называться твоей подругой», а не «более священным и прочным наименованием супруги» (с. 66—67).

Не ради искупления прежних отношений, но *благодаря* им Элоиза считает, что заслуживает особенной любви Абельяра к ней и во Христе: она его «единственная во Христе».

Это настолько органично для писем Элоизы, что никакими ссылками на «женскую непоследовательность», «противоречия» и т. п., конечно, не разъясняется. Чтобы так смешивать любовное влечение с набожностью, надо было иметь для этого в своем распоряжении чрезвычайные культурные средства.

У Элоизы были такие средства.

Это прежде всего библейская «Песня Песней», как ее понимали в Западной Европе в первой половине XII в.

С моей точки зрения, оба письма Элоизы пронизаны мотивами этой книги Ветхого завета. Обращение к ней вообще-то неувидительно. Топика для выражения любовной страсти и томления могла быть позаимствована в эпистолах того времени в принципе откуда угодно, из *всего* круга тогдашней образованности, в том числе из текстов, с позднейшей точки зрения менее всего для этого подходящих. Например, из Книги Иова, из Псалмов и т. п. Но ежели влюбленные располагали какими-то наиболее прямыми и очевидными источниками словесных изъяснений, то в этой роли выступала, разумеется, кроме Овидия, «Песня Песней».

Впрочем, в любовном письмовнике, переписанном в семидесятые годы XV в. аббатом монастыря в Клерво Жаном де Вепри, но по использованному в нем материалу восходящем как раз ко временам Абеяра и Элоизы, в эпистолярных образчиках от лица мужчины Овидий использован 34 раза, от лица женщины 18 раз, однако «Песня Песней» может быть узнана в мужских письмах лишь 6 раз (включая повторы), в женских — 4 раза¹³.

Элоиза, напротив, вспоминает из римлян Сенеку, Лукана, Горация, Цицерона, но не автора «Искусства любви» и «Метаморфоз». Зато полным-полно реминисценций из «Песни Песней». Правда, эти цитаты и переклички большей частью носят достаточно скрытый и косвенный характер, отчего они и не были до сих пор отмечены исследователями. Некоторые из случаев, которые будут указаны ниже, могут показаться не вполне убедительными. Но вчитаемся в парафразы «Песни Песней», беря их *вместе*, как некий смысловой пласт. Тогда каждый отзвук библейской книги отзовется во всех прочих отзвуках того же ряда, они взаимно усиливаются и создают в своей совокупности впечатление несомненной ауры элоизовых писем.

1) «Моего собственного виноградника я не стерегла» (П. П., I, 5).

Противопоставление чужого и своего виноградника составляет центральную часть первого письма Элоизы. Если в «Песне» Суламифь, поставленная братьями сторожить их виноградники (*custodem in vineis*), своего не стерегла, то здесь ситуация более сложная: это Абеяра должен бы позаботиться об ее, Элоизы, винограднике, который он сам «во имя святое насадил наново», т. е. о монашеской общине Параклета, и в первую очередь о настоятельнице оной, с которой был некогда связан супружеством и любовью. «Все, что здесь есть, — твое творение». Он же, напротив, «орошает» «чужой виноградник, который не насаждал (*alienae vineam quam non plantasti*)», то бишь монастырь Гильдазия Рюиского в Бретани.

Разумеется, мотив «виноградника», пусть излюбленный в «Песне Песней», употреблен в значении риторического общего места. Все же *если* вставить его в дальнейший контекст письма и счесть значимым, то получится следующее: «виноградник» Элоизы — это и она сама, и ее обитель; это и ее сердце, и Параклет, равно принадлежащие Абеяру. Она без его духовной поддержки не в силах «устеречь» от греха свои помыслы, как и свою паству, а он ее оставил, не откликается, даже на письма так скуп (*in verbis avarum sustineo*). Сквозь первое послание Элоизы проходит

библейский мотив: *vosavi et non respondit mihi*. «Я искала его и не находила его; звала его, и он не отзывался мне» (П. П., V, 6).

2) «Друг мой похож на серну или на молодого оленя» (П. П., II, 9. Ср. также VIII, 14).

Pinuloque servorum: олень, который еще не нашел пары, не заматерел, «олений лошак». Это не единственное прямое указание на возраст возлюбленного Суламифи. Вот еще: «Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами (*inter filios*)» (П. П., II, 3). Соломон хотя и старше Суламифи, но тоже юн, его красота в безупречном раннем расцвете. «О, ты прекрасен, возлюбленный мой» (I, 15).

Она — *filia*, он — *filius*. Во все времена читателям было понятно, что это рассказ о молодой любви. Когда Данте разъясняет в «Пире», какова телесная красота «юности» (*adolescenzia*), т. е. возраста *до 25 лет*, в согласии с Альбертом Великим, — он принимается комментировать текст, в котором сказано: «*E sua persona adorna*»¹⁴. Данте переводит так, конечно: «*et facies tua decora*» (*Cant. Cant.* II, 14). Более зрелый возраст, «молодость», от 25 до 45 лет, обозначался словом *juventas*. «Арка» молодости, достигнув высшей срединной точки тридцати пяти лет, клонится вниз. Данте полагает поэтому важным, что Христос умер и воскрес *до* этой возрастной кульминации (см.: *Convivio*, lib. IV, cap. XXIV, 6). Наконец, согласно этимологии Исидора Севильского, которого не могла не знать Элоиза, третья молодость (*juventas*) длится до 28 лет, четвертая же — до 50.

Между тем Элоиза, к нашему изумлению, пишет, вспоминая Абеляра времен их романа: «Какие только душевные и телесные блага не украшали твоей юности?» Именно так: «*tuam. . . adolescentiam*». Однако Абеляру в момент встречи с Элоизой было не менее 38 лет. . . Это можно бы отнести к ниспадающей половине зрелости или к четвертой *juventas*, но уж никак не к *adolescentia*¹⁵. Не странно ли?

Ничего странного нет, *если* только у Элоизы на уме «Песня Песней». Тогда Абеляр, замещающий Соломона, само собой, должен быть безупречно юным и прекрасным.

3) «На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя; искала я его и не нашла его» (П. П., III, 1). «Я сплю, а сердце мое бодрствует; вот, голос моего возлюбленного, который стучится: „Открой мне, сестра моя, возлюбленная моя. . .“» (V, 2). «. . . Внутренность моя взволновалась от него» (V, 4). Не по этой ли канве расширяет Элоиза самые искренние признания?

Сравним: «Настолько сладки были для меня любовные наслаждения (*amantium voluptates*), которым мы обоюдно предавались, что они едва ли могут изгладиться из памяти. Где бы я ни была, они возникают перед моими глазами и порождают желания. Даже и во сне не щадят меня эти видения. Даже во время торжественной мессы, когда молитвы должны быть особенно чистыми, непристойные призраки этих наслаждений уловляют злосчастную мою душу, так что я более предаюсь этим гнусностям, чем молитве. И, хотя должна бы сокрушаться о содеянном, более вздыхаю об упущенном. Не только то, чем мы занимались, но всякое место и время этих занятий и сам ты — все так врезалось в душу, что я мысленно снова все свершаю с тобою и даже во сне не нахожу покоя от этого. Мое душев-

ное беспокойство обнаруживается в непроизвольных движениях и печально вырывающихся словах» (р. 80—81).

Здесь нет тоже буквальных заимствований. Однако же есть чувственное томление в ночной тиши, поиски отсутствующего возлюбленного на ложе сна, есть напряженная *интонация* Суламифи, одержимость любовью, неподвластной рассудку. И едва ли за этим не слышится: «Ego dormio, et cor meum vigilat» — или: «*venter meus intremuit*». Для женских признаний, для иступленных порывов и вздохований от первого лица у Элоизы не могло быть иного литературного источника. Между тем автобиографическая подлинность эпистолярных мотивов никак не исключала необходимости авторитетных образцов¹⁶.

4) «*Но единственная — она, голубица моя, чистая моя*» (П. П., VI, 9). Этому в Библии, как известно, предшествует: «Есть шестьдесят царик, и восемьдесят наложниц, и девиц без числа». Суламифь — единственная для царя среди «дщерей Иерусалимских». Не царица, а больше, чем царица. Она одна из всех избранная, она одна — *возлюбленная*. «Возлюбленный мой принадлежит мне, а я ему» (II, 16).

Элоиза желает того же: «Я ничего не сохранила для себя самой, только то, чтобы и ныне быть прежде всего твоей (*tuam pons praecipue fieri*)» (р. 73). Она напоминает, что навсегда избрана им: «Поразмысли, ведь то обетование, которое обязывает тебя перед всеми женщинами и (созданной тобою общины), ты должен еще обетованней отнести ко мне, твоей единственной (*uniae tuae devotius solvas*)» (р. 70). Часто Элоиза называет Абельяра, как в «Песне Песней», «*dilecte*», «*dilectissime*», но особенно подчеркнута, вынося это и в заключительную формулу первого письма, и в приветственную формулу второго, — «единственным». «*Vale, unice*». А себя, вслед за Суламифью, — «единственной» (*unica*).

5) Ценность избранничества подчеркнута в «Песне Песней» необыкновенностью юноши-царя. «Чем возлюбленный твой лучше других возлюбленных?.. Возлюбленный мой.. лучше десяти тысяч других» (V, 9—10).

Об этом же Элоиза: «Кто даже из царей или философов мог сравниться с тобой в славе?» и т. п. Откуда само сравнение с «царями и философами»? Петрарка предположил, что Элоиза пишет «о славе Петра» в ослеплении им: «любовь делает свидетельство подозрительным» (Ed. of M., p. 74). Но это не любовные или так называемые риторические преувеличения, а нечто точно заданное гипостазированием Абельяра в Соломона. Суламифи могли бы, конечно, позавидовать «шестьдесят царик (*reginae*)» — не потому ли и Элоиза пишет столь фантастично? — «Не было такой царицы или иной могущественной жены (*Quae regina vel praepotens femina*), которая не позавидовала бы моим радостям или супружеству» (р. 74).

Абельяр в «Истории моих бедствий» весьма скромно оценивает свои успехи у женщин, объясняя это поглощенностью учеными занятиями: он не посещал благородных дам и редко беседовал с мирянками (р. 182). Элоиза же восклицает: «кто не спешил взглянуть на тебя?», «какая замужняя женщина или девушка не томилась по тебе в твое отсутствие и не пылала страстью в твоём присутствии?» Решительно все женщины «вдыхали от любви к тебе» — и «многие женщины», услышав абеляровы песни, воспевавшие «нашу любовь, возгорелись завистью к ней, Элоизе (*et mul-*

tarum in me feminarum accendit invidiam)». Любопытно, что Петрарка и в этом месте принадлежавшего ему кодекса, хранящегося ныне в Парижской национальной библиотеке, сделал маргинальную помету: «по-женски (muliebriter)» (Ed. of M., p. 72). То есть первый гуманист оценивал лишь буквально все поразившие его места. Однако они имеют, пожалуй, также агогический смысл. Место о зависти женщин — об избранничестве в любви — звучит, бесспорно, «по-женски», да, но еще и по-библейски.

В «Песне Песней» — не менее, чем в письмах Элоизы — как-то загадочно смешиваются «я» и «мы»: «мы победим за тобою; царь ввел меня в чертоги свои, — будем восхищаться и радоваться тобою, превозносить ласки твои больше, нежели вино; достойно любят тебя!» (П. П., I, 3). Суламифь постоянно словно бы перекликается с хором «дщерей Сионских», объясняя и отстаивая свое избранничество: «Не смотрите на меня, что я смугла; «Дщери Иерусалимские! черна я, но красива»; «Заклинаю вас, дщери Иерусалимские. . . не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно» (I, 4—5; III, 5) и т. п.

В «Песне» сказано: «поэтому девицы любят тебя (ideo adolescentulae dilixerunt te)» (I, 2). Не потому ли и по Абельяру должны были томиться все дщери Галлии, и Элоиза предпочтена им всем, и возлюбленный ее несравнен в славе своей? «Приятны» были, вспоминает Элоиза, и «сладостны» (suavitate) его любовные песни «по словам и напеву» (p. 72). Это, конечно, тоже не прямые цитаты из «Песни Песней». Но все соответствует духу, тону и фразеологии библейской книги. «Уста его сладость (suavissimus), и весь он — любезность. Вот кто возлюбленный мой и вот кто друг мой» (П. П., V, 16).

6) Элоиза напоминает забывшему ее Абельяру о связавших их таинствах брака, напоминает не раз и, безусловно, очень дорожит этим. Тем не менее она пишет: «Бог свидетель, что я никогда ничего не искала в тебе, кроме тебя самого; я желала иметь только тебя, а не то, что принадлежит тебе. Я не стремилась ни к брачному союзу, ни к получению подарков. . . И хотя наименование супруги представляется более священным и прочным, мне всегда слаще было называться твоей подругой (amicae vocabulum) или, если ты не оскорбишься, — (даже) твоей наложницей, отдающейся тебе (concubinae vel scorti)». Элоиза прибавляет, что, если бы император Август предложил ей супружество и власть над миром, «мне показалось бы дороже и почетней прозываться твоей любовницей, чем его императрицей (carius mihi et dignius videretur tua dici meretrix quam illius imperatrix)». И далее, в пояснение: «Пусть не считает себя непродажной та женщина, которая охотней идет за богатого, чем за бедного, и больше ищет в муже не его самого, но (выгоду) для себя». Такая «более заслуживает платы, чем любви (или: благодати, quam gratia)» (p. 70—71).

Перед нами едва ли не самый знаменитый пассаж элоизовых писем, цитируемый приковывающий внимание исследователей своей безоглядной страстью: как будто бы в нарушение всяких, тем паче христианских приличий¹⁷. Именно это место пожелал восхищенно пересказать в «Романе о Розе» Жан де Мен: аббатиса Параклета «сама говорит и пишет, не стыдясь этого, своему другу, которого так любит, что называет своим отцом и господином, такие дивные слова, которые многие люди сочли бы призна-

ком безумия. . . Я предпочла бы, говорит она, и Бог мне в том свидетель, прозываться твоей девкой (*ta putain*), чем короноваться императрицей»¹⁸.

Опять куртуазный автор XIII в., кажется, не смог понять монахиню XII в. Дело в том, что *amica vocabulum* — не что иное, как обычное обращение Соломона к Суламифи: *amica mea* (*Cant. Cant.*, II, 10; IV, 1; VI, 3). Элоиза готова лучше быть даже одной из тех *concupinae* царя Иерусалимского, о которых говорится в «Песне Песней», чем супругой римского цезаря. Странным образом это могло для тогдашнего ума означать не любострастие (таково лишь буквальное толкование), но — спасение души. Ибо сказано: «Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презрением» (II. П., VIII, 7). Трудно ошибиться: риторической амплификацией именно этой сентенции «Песни Песней» обосновывает Элоиза отказ от «владения всем земным кругом».

Она предпочла бы принадлежать Абеяру, вот что она говорит. Но *только ли это?* «Он ввел меня в дом пира, и зная его надо мною любовь» (II. П., II, 4). В тексте Вульгаты: *ordinavit in me charitatem*. «Большие реки не могут потушить любви» (VIII, 7). В тексте Вульгаты «любовь» выражена через *charitas*. У Элоизы же, в свой черед, синонимичны: *dilectio* и *gratia*. Если ее противопоставление подразумевает Соломона и Августа, Иерусалим и Рим, любовь «Песни песней», которая «сильна, как смерть», и обладание земными богатствами и властью, то это шокировавшее уже в XIII в. место эпистолы, эта пылкая женская преданность и самозабвение звучат в полный унисон с мелодией священной книги.

А могло ли, собственно, спросим себя, быть *иначе?* Как набожная и досточтимая мать-настоятельница оказалась бы способна попросту написать духовнику, что ей слаще было бы слыть его возлюбленной, даже наложницей, чем супругой Августа, чем его же, абеяровой, супругой? Каким образом это заявление, расходившееся в монастырских списках, ничуть тогда не повредило ее весьма высокой репутации в глазах церкви?

Иное дело, если тут ни слова не сказано в простоте. То есть попробуем предположить, что Элоиза играла на хорошо известных струнах Ветхого завета. Она вспоминала (р. 70) о «безмерной любви» (*immoderato amore*), о любви, «обратившейся в безумие» (*in tantam insaniam*). Ее откровенность, однако, вдохновлялась Соломоном, «пасущим между лилиями», и Суламифью, бегающей ночью по городу в поисках любимого, избитой стражами, изнемогающей от желанья. Тогда речения Элоизы, хотя и не переставали быть двусмысленными, даже вызывающими — потребовав ответного увещания Абеяра, — но вызывающими никак не в том буквальном плане, который наивно воспроизвел автор «Романа о Розе», а в некоем несравненно более сложном, даже головокружительном значении, выяснением которого нам предстоит сейчас заняться.

5

Итак, согласимся, что Элоиза то и дело смешивала своего возлюбленного с царем Соломоном.

Ну и что же?

Помимо того что этому пока, возможно, недостает фактического обоснования, мы еще нимало не приблизились к пониманию сквозного и глу-

бинного смысла переписки. Наша цель состоит ведь не в том, чтобы добавить в комментарий еще одну текстологическую параллель. И уж тем более не в том, чтобы дать лишний повод усомниться в индивидуальной биографической реальности переживаний Элоизы и присоединиться к тем, кто считает эти письма всего лишь искусным риторическим сочинением, чисто литературной выдумкой. Я никоим образом так не считаю. Но и противоположная точка зрения, сводящаяся к человеческой, психологической документальности, достоверности писем Элоизы, также выглядит с культурно-исторической стороны бессодержательной. Как уже было сказано, эта контроверза упрощает действительную проблему, уводит от нее.

Недостающее фактическое и вместе с тем логико-культурное звено мы, надо думать, находим во втором ответе Абеляра (col. 199—212; p. 82—94). Дело в том, что его основная часть — в защиту и разъяснение обращения «*Sponsae Christi*» — начинается с толкования именно «Песни Песней!» Более того, все это послание некоторым образом есть такое толкование в применении специально к положению Элоизы. Нельзя не поставить этого в связь с соответствующими реминисценциями в обеих эпистолах настоятельницы Параклета. Абеляр их, конечно, расслышал и оценил вполне — и, решив наконец отвечать без обиняков, метит прежде всего в этот наиболее принципиальный пункт.

Он замечает, что хотел бы обойтись без встречных упреков; он надеется: что Элоиза тем охотней примет к сердцу его мольбы, чем внимательней будет к рациональным доводам («*eas rationabilius factas intellexeris*»). Он пишет «не столько в свое оправдание, сколько ради ее поучения (*pro doctrina*) и ободрения». Действительно, к себе Абеляр беспощаден, хорошо, впрочем, памятуя, что «унижающий себя возвысится» (От Луки, XVIII, 14 — p. 87). Он вспоминает, что, когда Элоиза, принимая мужа в дни пасхи в монастырской келье Аржентейля, отказывала ему из благочестия в ласках, он будто бы хлыстом «принуждал ее к согласию» и они осквернили святое место сие и дни Страстей Господних. Это он, когда Элоиза забеременела, укрыл ее у себя на родине под обманном монашеским одеянием. Абеляр неистово принимает грех на себя, противопоставляя словам Элоизы об ее «безмерной любви» слова о «безмерном своем возжелении» (p. 89). Жгучее отвращение к плоти, которым проникнуто послание Абеляра, не только придает энергию призывам к покаянию, но и служит своего рода логическим обортоном к основной мысли, вдохновляющей «Песню Песней».

В «Песне Песней» повторяется формула: «ищу того, кого любит душа моя» (III, 2—3), «ты, которого любит душа моя» (I, 6). Элоиза превратила эту формулу в свой лейтмотив и в свое оправдание. И вот Абеляр раздумляет новую Суламифь, что значит библейское «любит душа моя». В «Песне Песней» рефреном звучит: «сестра моя, невеста» (IV, 9; IV, 12; V, 1). И Абеляр *pro doctrina* вносит ясность: с кем на самом деле обручена Суламифь-Элоиза.

Послушаем же. Он, Абеляр, ставит в обращении первым имя Элоизы («несмотря на эпистолярные обыкновения. . . и даже вопреки природному порядку вещей»), поскольку следует за псалмопевцем: «Стала царица одесную Тебя» (Пс., 44, 10) — и за словом блаженного Иеронима, писав-

этого: «ведь госпожой должен я называть невесту Господа моего». «Черна я, но красива», — приводит Абеляр речение «эфиопки» в «Песне Песней». «Какowymi словами вообще описывается созерцательная душа, особо именуемая невестой Христовой». Черна она тленной своей плотью; внутри же красива и бела, как зубы или кости, скрывааемые телом. Эту-то благочестивую душу — Суламифь — вводит Соломон, т. е. Христос, в чертоги свои, в царскую опочивальню, т. е. в тайну и покои созерцания, и на ложе, о коем в другом месте сказано: «На ложе моем ночью искала я того, кого любит душа моя». Толкование Абеяра: «Красива, потому и любит; черна, потому и (приходится) вести ее. Красива — значит, своими добродетелями, за которые и любит ее жених; черна — значит, претерпевает страдания из-за своей телесности». «Согласно некоей метафоре, означает сие невесту в духе». «Ложе» и «опочивальню» надлежит понимать в соответствии с евангельским текстом: «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою (по Вульгате: in cubiculum tuum) и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, который втайне» (От Матф., VI, 6. Здесь, как и в других случаях, я пользуюсь синодальным переводом. — Л. Б.). «Метафора» наилучшим образом осуществляется в смирении и уединении принятых от мира в «небесную опочивальню»: в монашестве (р. 84—86).

Далее Абеляр обстоятельно разъясняет Элоизе, что оскотление избавило его от того, чем он грешил, и явилось божьей милостью ко благу их обоих. Это тот случай, когда «железо ранит тело, но спасает душу». «Двое повинны, одному наказание». Соглашаясь в отношении себя с упреками Элоизы, но распространяя их существо на характеристику парижского романа вообще и, следовательно, косвенно все-таки возвращая упреки, обесмысливая столь важное для Элоизы противопоставление любви и возжелания, полнейшей бескорыстности сердечного чувства и корыстной чувственности, Абеляр пишет: «Любовь моя, которая ввергла нас обоих в грех, не любовью должна называться, а возжеланием (concupiscentia)». И он принимается славословить евнухов вслед за философом Оригеном и пророком Исайей (р. 89—90).

По схеме Элоизы (мы к этому еще вернемся): «Я никогда не искала в тебе, и Богу это ведомо, ничего, кроме тебя самого, возжелая лишь тебя, а не чего-либо твоего (Nihil unquam. . . in te nisi te requisivi, te pure non tua concupiscentis)» (р. 70). Такова любовь «Песни Песней!» «. . . Я старалась об удовлетворении не своих желаний, а твоих, не о своих, а о твоих наслаждениях» (р. 71). «Тебя же сводила со мной не дружба, но скорее возжелание, не любовь, но скорее похоть» (р. 72).

По схеме Абеяра: да, это так, он не любил истинно, но лишь предавался любострастию, однако всякое земное чувство есть такая же мнимость. Когда же вслед их мирскому браку свершилось высшее обручение — постриг, «проклятие Евы ты обратила в благословение Марии». Смотри же, «вот кто теперь жених твой и всей церкви». Тот, кто отдал за тебя в муках жизнь свою. «Чего ищешь в тебе, говорю, кроме тебя самой (Quid in te. . . quaerit nisi teipsam)?» Это, как видим, точная и полемическая перефразировка слов Элоизы. «Истинный твой возлюбленный (amicus), который тебя саму, а не твоего желает (teipsam, non tua desiderat). . . Это он тебя любит воистину, не я». Такова любовь «Песни Песней». . . Абеляр усматривает в «Песне Песней» тоже сакральную санкцию любви — но ка-

кой любви? К Христу и во Христе: «unguenta, sed meliora, spiritualia quidem, non corporalia» (р. 91). «То, что является твоим, я и себе не считаю чужим. Твой же — Христос, ибо ты стала невестой его. И ныне. . . я, которого ты знала некогда своим господином, — я раб твой» (р. 93).

Во всем этом присутствует некий таинственный элемент. Нагнетание риторических противопоставлений, собственно, призвано убедить Элоизу, что не с ним, Абеляром, а с Христом ей надлежит соотносить не телесные, а духовные ароматы «Песни Песней» (р. 91: «haec enim requirit aromata qui non suscepit illa»; ср. Cant. Cant., VI, 1: «ad areolam aromatum»). «Оплакивай своего спасителя, а не развратителя, избавителя, а не соблазнителя, умершего за тебя Господа, а не живого раба. . . Молю, да будет не ко мне вся твоя верность, все сострадание, все раскаяние» (р. 92). Вот кто Соломон твой, твердит супруг-аббат: «Это он тебя любит воистину, не я». Что же, теологический комментарий Абеяра к «Песне Песней» и все построение его письма предполагают, следовательно, со стороны Элоизы немислимое смешение и подмену? Именно так. В чувство к Соломону-Абеяру несчастная монахиня внесла тот жар, освященный библейским повествованием, который душа ее была обязана возносить к одному Господу.

Таким образом, адресат Элоизы не только двоился в ее глазах, но и мистически утраивался. Он — ее возлюбленный и муж. Он — основатель общины Параклета и духовный пастырь. Он, наконец, — библейский царь Соломон, т. е. Христос, жених небесный.

Ведь толкование Абеяра не отличается оригинальностью. Его общий смысл должен был быть превосходно известен ученой диаконисе и ранее — хотя бы по знаменитым в ту пору комментариям Оригена, св. Амвросия, Беды Достопочтенного.

«Чаще всех других библейских книг в монастырях, особенно в XII веке, комментировали „Песню Песней“¹⁹. В глоссах Гонория Августодунского (умер после 1130 г.) и некоторых других «Песня» понималась как изнасилование о непорочном зачатии, соответственно Соломон — как святой Дух, а под Суламифью разумелась дева Мария. В глоссах неизвестного автора примерно того же времени под Соломоном предлагалось понимать Иисуса, а под Суламифью — церковь, невесту Христову и восприемницу его искупительной благодати. Эта версия наиболее традиционная. Самое известное сочинение в этом роде было написано спустя несколько лет после писем Элоизы — это «Проповеди на Песню Песней» Бернара Клервоского. Между прочим, против Бернара тут же ополчился ученик Абеяра школяр Беренгарий²⁰. Он полагал, что «предки наши полностью и достаточно пролили света на сокровенные места этой книги», так что «тайна ее божественного понимания» «исследована досконально» и Бернар лишь повторяет чужие мысли. Беренгарий высмеивает (ссылаясь на отцов церкви и. . . на «Поэтическое искусство» Горация) то, что Бернар ввел в комментарий к рассказу о радостях «брачного союза Христа и церкви» совершенно неуместные мрачные описания похорон и плач о покойном брате. И тем самым нелепо обратил брачную песню в «трагедию» или в «элегию». Шко-

ляр рассуждает о том, что плотское совокупление, вопреки блаженному Иерониму, не есть зло, хотя воздержание и есть благо; что брак — благо в сравнении с внебрачным возделением, каковое, «конечно, является злом», — хотя и не абсолютное благо, которое есть лишь любовь к богу, и т. д.

Словом, Элоиза писала свои эпистолы к Абелияру в духовной обстановке, привычно насыщенной толкованиями («Песни» и спорами о *любви телесной* (amor carnalis) и *любви духовной* (amor spiritualis)). Ни для кого это не было в такой степени, как для Элоизы, интимной и саморефлективной, а не общей проблемой. Традиционные для душеспасительной литературы борения духа — так называемые «*passiones animi*» — она словно бы открыла для себя, пережила впервые. Она попыталась переработать расхожие представления в собственный и необычный ответ, который как раз этой исключительностью, этой чрезвычайной внутренней сложностью внезапно остраивает и освещает для нас весь церковно-культурный мир западноевропейского средневековья (или по крайней мере XII в.)

Прежде чем еще раз в заключение взглядеться во внутренний мир Элоизы, в смысловую конструкцию ее посланий, полезно сравнить их с уже упоминавшимся любовным письмовником, опубликованным и тщательно исследованным Эвальдом Кёнсгеном. Волею случая мы располагаем бесподобным по полноте текстом для характеристики современного Элоизе и близкого к ней по уровню образованности, но некоего усредненного состояния умов «двух влюбленных». Публикатор вынужден осторожно оставить в стороне некоторые вопросы, для разрешения которых это собрание извлечений из более чем ста писем не дает прочных оснований. Мы не знаем, документальные ли это выдержки или искусственные образчики, а в случае аутентичности — действительно ли в уцелевшем позднем списке за анонимными обозначениями «V» (Vir) и «M» (Mulier) скрываются лишь двое конкретных партнеров, а не большее их число. Часто эти «Мужчина» и «Женщина» (сорок девять писем) не проявляются ни в реалиях, ни грамматически (шестьдесят семь писем), так что нет уверенности, где пишет Он и где — Она. Эти то пространные, то краткие, почти формульные извлечения лишены признаков диалога. Лишь в трех-четырёх случаях в них можно расслышать что-то вроде отклика корреспонденту (S. 77). Локализовать их почти невозможно, хотя в нескольких местах вроде бы мелькают указания на то, что это переписка между способной ученицей (philosophie discipula) и каким-то известным магистром (M 49, V 50). Он пишет ей: «Твое дарование, твоё словесное искусство претупают пределы возраста и пола и уже начинают приобретать мужскую основательность» (V 50). «Он» — flos cleri и consors poetarum (M 66, 21). «Она» — gemma tocius Gallie, «украшение всей Галлии» (V 89). Словно смутные тени Абелияра и Элоизы на заре их любви (S. 86—88, 103). Однако, кроме этих соблазнительных, но случайных риторических параллелей, — ничего более определенного.

Некоторые установленные Э. Кёнсгеном различия в топике, цитатных пристрастиях и стилистике между «V» и «M», по его справедливому предположению, могут быть истолкованы как ролевые: Она более сдержанна и скромно-набожна, чем Он (S. 78—83). В сенсационном письмовнике нет ни какой-либо событийной линии, ни хотя бы изменений содержания

и тона; тем более нет и следа каких-либо пограничных ситуаций, нет разлуки, нет и брака — ничего конкретного. Перед нами совершенно однородное собрание изысканных перлов любовного красноречия, лишённого индивидуации. Исследователь неохотно, но объективно признает, что со всем, что нам известно о романе Абеяра и Элоизы, все это вяжется плохо. Если и допустить, что знаменитые парижские любовники могли писать друг другу в подобном роде в 1117—1118 гг., — тогда они были вместе и переписьки не вели. А как только перед родами Элоизы им пришлось расстаться, письма должны были тем более принять совершенно другой характер. По мнению Кёнгсена, можно лишь утверждать, что «М» и «V» были некоей парой, как и Абеяра и Элоиза (S. 97—103).

Для Кёнгсена, учитывая интригующий подзаголовок его книги («Письма Абеяра и Элоизы?»), вывод едва ли не звучит разочаровывающе. Для целей нашего собственного исследования это отнюдь не так. Напротив, мы располагаем, следовательно, тем достоверным литературно-бытовым фоном, с которым можно сопоставить и на котором выделяются письма Элоизы.

С любопытством мы читаем бесконечно варьирующиеся ласковые словечки и риторические пассажи вроде следующих. Он: «Нет мне никакого света, кроме как от тебя, без тебя я во мраке, я обессилен, я мертв. . .» Она: «Ничто не может исцелить меня от любви, ты ведь единственный, кто способен врачевать меня». Он: «Знай же, что любовь есть вещь всеобщая (*res universalis*), однако же состоящая в тесном согласии (двоих), и я смело утверждаю, что она царит только в нас, то есть нашла приют во мне и в тебе. Нас двое, но в любви мы едины, нераздельны, искренни, ибо нет ничего слаже и успокоительней, чем то, что свершается совместно; мы в одном и том же утверждаемся, одно отрицаем, и так во всем. Это легко доказывается тем, что ты часто превосходишь мои мысли; то, что я только собираюсь написать тебе, ты предугадываешь, и — не помнишь ли? — ты это же пишешь мне сама». Она: «Хотя сейчас зима, грудь моя согрета любовным жаром» (v 22, M 21, v 24, M 18).

Время от времени попадают общие места, которые напоминают об Элоизе или которые могли бы быть вставлены в ее письма. Но у Элоизы и такие места, и даже избыточные в письмовнике «*dilicte*», «*unicе*» и т. д. приобретают иную окраску. Дело никак не в меньшей литературности — у Элоизы она еще изощренней — и даже не только в богатстве реалий, не только в неповторимой ситуации, в нестандартности любовной диалектики. Конечно, все это у Элоизы совершенно несопоставимо со стертой письмовника. У «двух возлюбленных» редкие крохи реалий — целиком, вплоть до самой мелкой, подобранные и отмеченные публикатором — указывают расхожую тогдашнюю меру экспрессии и лиризма, которые, по существу, не были ни личной экспрессией, ни лиризмом, сводились к готовым формулам и к более или менее явным цитатам. Прорыв у Элоизы в индивидуальное самосознание, если мы рассмотрим главный нерв, основывался, однако, не на добавке частного и конкретного, сколько бы мы ни обнаруживали у нее таких вещей, выбивающихся из обезличенной риторической ткани. В этом случае письма Элоизы остались бы памятником вполне маргинальным, не прикосновенным к ядру средневекового мировосприятия, к его тайная тайных.

Прорыв мог состояться лишь благодаря слиянию частного с интимно и неожиданно преображенной *всеобщностью*.

В письмовнике есть немалый по тем временам запас образованности от Цицерона до Псалтыри, риторических оборотов, благоприличных и ученых изъятий любовного томления, — есть запас цивилизованного *общего*, но не присутствие всеобщего. «Здравствуй, пресветлая моя звезда, благороднейшая моя прелесть и единственное мое утешение» и т. п. (v 4) — идет ли речь о любви плотской или духовной? В мужских письмах часто именно о первой: «О, сколь исполнена сладости твоя грудь, о, какой совершенной красотой ты блистаешь, о, тело, такое сочное, о, невыразимый запах твой, обнажи то, что скрыто, раскрой то, что берегаешь потаенным» и пр. (v. 26). Но и Она, говоря, например: «. . . когда тебя нет рядом, меня волнуют мимолетные напевы, свежесть дерев и я *изнемогаю от любви*» (M 25), — Она прибегает к знаменитым словам Суламифи, чтобы выразить, хотя и скромнее, чем Он, опять-таки вполне мирские чувства. Использованный в начале того же письма парафраз Цицерона о том, как «сходство наших нравов и занятий» сближает и способствует *дружбе* (*amicicias* здесь, разумеется, можно перевести и как «любовь» или «сердечная склонность»), указывает, напротив, на *amor spiritualis*. Э. Кёнгсен полагает, что письмовник воспроизводит «обе крайние возможности на противоположных концах теоретической шкалы, где на одной стороне значится *Amor carnalis*, а на другой — *Amor spiritualis*» (S. 88). То высказывается необходимость скрывать отношения, боязнь злословия и скандала. То чувство мотивировано «скромностью» и «добродетельностью» любимого (любимой). Но все-таки и в этом случае спиритуальность не возвышается до *Amor Dei*, упоминаемой разве что формально (S. 89—90).

Таким образом, в любовной эпистоле XII в., как она представлена на уровне риторических образцов, полюса средневекового мироотношения заметно сглажены, сближены, опустошены. Плоть зовет, но не терзает, возжелания выражены на языке ученого этикета, в душераздирающем покаянии нет смысла, и набожность так же изящна и обыденна, как остальное. В письмовнике, из которого должен был черпать каждый, разумеется, не место для напряженности, для резкого разведения двух любостей, земной и небесной, для их экстатического смешения, *для вытягивания в личное чувство всей эпохальной культуры в ее всеобщности*, т. е. всей глубокой монашеской духовности, всей исповедальности, покаянности, молитвенной проникновенности, преданности Христу и упования на спасение через Него.

Но это есть у Элоизы. Прорыв к индивидуальному иначе был бы немислим. Индивидуальное самосознание не имело тогда, естественно, никакого *собственного* основания, стержня, идеи. Оно жило лишь исповедью и верой, т. е. суровым отказом от своей частности и самости. Соответственно оно было способно все-таки обостриться и даже укрепиться в этой интимной и вообще-то греховной самости, лишь не минуя, не обходя всеобщности Христа, но каким-то образом присваивая ее.

В борении взаимоисключающих ощущений, на тончайшей грани, где вдруг встречаются биографически-личное и всеобщее, где они странно перетекают друг в друга, трагически вспыхивает максимальная индивидуация, возможная в средневековой ситуации. Индивидуальность Элоизы

существует не *до* текста, не в виде бытовой психологической данности. Правильней было бы сказать, что ее индивидуальность сама возникает и оформляется по ходу смыслового движения текста, из предельного, культурного усилия. Элоиза, конечно, тщательно обдумывает каждое слово — по правилам *artis dictaminis* и по внушению непосредственного чувства. Она творит эти письма. Но результат получается непредвиденный. Письма творят Элоизу.

7

Когда Элоиза в начале первого письма замечает, что Абелярова «История моих бедствий» «почти вся исполнена желчи и полыни», то это, конечно, реминисценция из Евангелия (От Матф., XXVII, 34, 48), т. е. подразумевается питье, которое воин дал испить Распятому. Это согласуется с идущими вслед словами относительно «твоих, о единственный, непрестанных страданий». Среди всех латинских синонимов «страдания» Элоиза отбирает именно *stipes* — *крестные муки*.

Вообще-то подобным ассоциациям можно бы не придавать особого значения, для XII в. это естественно напрашивающееся общее место. Сам Абеляр, когда просит, чтобы прах его был погребен в Параклете, считает, что женская обитель — лучшее место для христианского погребения, ибо именно женщины «позаботились о могиле Господа Иисуса Христа» и оплакали «смерть жениха» (р. 77). Поскольку этого же он ожидает для себя, получается характерная подстановка, которая, впрочем, правоверна.

Думая об Абеляре, монахиня Элоиза, безусловно, помнит и Христа. Неудивительно, что мысли ее путаются. Но в какие духовные дали заводит эта не то чтобы нарочитая, но и не случайная путаница, никак не сводящаяся к риторическим приемам изложения!

Даже помимо семантики «Песни Песней» эпистолы Элоизы заключают содержательную коллизия, внутри которой все отдельные, могущие показаться заурядными и тихими смысловые переключки и подмены сходятся в новый пронзительный смысл.

О некой грешнице в Евангелии от Луки (VII, 47) сказано: «. . . прощаются грехи ей многие за то, что она возлюбила много». Элоиза же полагает, что заслужила у своего духовника и супруга в особенности безмерной любовью (р. 70 — *amore immoderato*). Он — «единственный после Бога» (*post Deum solus*) основатель общины Параклета (р. 69); «когда я по твоему повелению сразу же сменила и одежду, и душу, я показала тем самым, что ты единственный владетель и тела моего, и души» (р. 70); «обратившись юной женщиной к суровой монашеской жизни, я поступила так не ради религиозного благочестия, но лишь по твоему приказу (*non religionis devotio sed tua. . . iussio*). И, ежели я ничего тем не заслужила от тебя, рассуди, сколь тщетно мое подвижничество (*labor*). Я не должна ожидать за это награды от Бога, потому что меня побудила так поступить совсем не любовь к нему. Это ты посвятил себя Богу, а я уж вслед за тобой и даже упредила тебя в постриге» (р. 72). «Я отреклась ведь от всех наслаждений, лишь бы покориться твоей воле» (р. 73).

Все это, впрочем, говорится в обоснование права на ответную со стороны Абеляра благостыню духовной любви, на встречу или хотя бы письмо с ласковым ободрением, подвигающим к монастырскому служению.

Элоиза здесь, в скипши, только ради него, Абеяра. Это ему заповедана ее душа: «Но и пыне особенно еслл душа моя не с тобой, то ее нет нигде». Дякониса не может не сознавать, не *противопоставлять* такое вынужденное, дящееся уже пятнадцать лет монашество истинному благочестию. Она решается на признание: «Бог ведает, что я ведь точно так же, ничуть не сомневаясь, по твоей воле последовала бы за тобой или упредила бы тебя, даже если бы ты послепил во владения Вулкана» (р. 72—73). То есть в монастырь ли, в ад ли. . .

Но в первой эписголе Элоиза вряд ли кается и словно бы не считает свои чувства препятствием для ревностного исполнения религиозного обета. Эписгола заканчивается просьбой к Абеяру «увлекать ее к Богу». Противопоставление земной любви и набожности отзывается и успокаивается подменой: она молит Абеяра за свою истерзанную душу (*ut tecum bene sit age, obsecro*) и описывает то, что их навсегда связало, будто она — *ему* принадлежащая монахиня. . . Ему «после Христа»; ему — а не Христу: *ему как Христу, вместо Него*²¹.

Во второй эписголе Элоиза вновь твердит: «Во всю свою жизнь, Бог тому свидетель, что бы ни происходило, я больше боюсь обидеть тебя, чем Бога; больше жажду угодить тебе, чем ему. Я стала монахиней не ради божественной любви, а по твоей воле» (р. 82).

Упреки забывшему ее супругу — «подумай же о том, насколько ты несправедлив» — консонируют с упреками Богу. Чистота и бескорыстие ее чувств не оценены по достоинству Абеяром, который лишь вождделел к ней; Бог же щадил их, пока они предавались прелюбодеянию, и покарал, когда они искупили грех, вступили в брак, разлучились и вели более праведную жизнь. Бог тоже почему-то пожелал, чтобы «все правила справедливости были опрокинуты» (р. 79). «О, если праведно так говорить, Бог жесток ко мне во всем! О немплосердное милосердие!» (р. 78). Выходит, оба они к ней жестоки. И она, словно Иов, любит и ропщет против них обоих.

А ведь ее просьбы к обоим так скромны и сходны. От Абеяра она «требует малого и очень легкого для него» (р. 73). И от Господа Элоиза «пенищет победного вепца». Лишь бы пзбежать вечной погибели. «В каком бы уголке неба ни поместил меня Бог, мне этого будет достаточно» (р. 82).

Но, чтобы укрепиться в благочестии, ей необходима молитвенная поддержка Абеяра. «Не уклоняйся от помощи», «не дай мне погибнуть». Ее «награда в будущей жизни», оказывается, зависит. . . от Абеяра (р. 81 — *nihil habitura remunerationis in futuro. . . obsecro. . . ne mihi cesses orando subvenire etc.*).

Мучаясь чувственными воспоминаниями, Элоиза находит свое оправдание в том, что это изначально — по крайней мере с *ее* стороны — потребность сердца. Некогда ей, правда, было сладко и радостно угождать (интимнейший намек!), «как ты и сам знаешь, не своим наслаждениям и желаниям, а твоим» (р. 71). *Amor carnalis* возвышалась, следовательно, до бескорыстия и духовности. Как формулирует это сама Элоиза, ссылаясь на одно место из трактата Цицерона «Об изобретении»: «не столько телесное воздержание, сколько душевное целомудрие» (р. 71 — *animorum pudicitia*). А теперь она страдает и грешит, ибо слаба, еще молода и в отличие от Абеяра не исцелена единожды и навсегда по божьей милости от плот-

ских искушений (р. 81). Раскапываясь только в этом, Элоиза, однако, ни словом не отрекается от жизни сердца, от своего права на всепоглощающее личное чувство к Абельяру.

Это беспрецедентное отстаивание средневековой монашней женской страсти стало возможным только потому, что Элоиза придала своей любви к Абельяру иерархический статус *Amor spiritualis*, т. е., собственно, любви к жениху небесному. Индивидуальная одухотворенность возникла в промежуточной зоне, богатой смысловыми модуляциями, непрерывными переходами в обоих направлениях, от биографически-конкретного к агогическому и от агогического к сугубо интимному. Прежде всего именно отсюда причудливая и колеблющаяся атмосфера писем.

В культурном сознании нет ничего, что не было бы «в слове явлено». Язык библейской сублимации послужил индивидуальному казусу Элоизы, был ею наложен на личные переживания, столь непривычные, искавшие выхода, оформления. Язык, в частности, «Песни Песней», но и вообще весь арсенал тогдашней религиозной риторики в результате перестал под пером Элоизы быть самоотжественным, анонимным, нормативным. Точнее же, сохраняя традиционную весомость и значительность, литературный язык эпохи одновременно изливался в неповторимость элоизовой духовной ситуации и наполнялся этой неповторимостью. У нас на глазах стереотипы смещаются, оказываются *смыслотворящими*.

Элоиза и мечется, и самоутверждается на опасной, волнующей грани сакрального и профанного, ее собственная позиция, как мы сейчас еще раз увидим, оказывается напряженными поисками такой позиции. У нее не одна, а несколько совершенно разных точек отсчета, и она не в силах остановиться на чем-либо одном. Все это проникает друг в друга; к духовнику она обращается как любовница, к мужу как духовная дочь и к ним обоим словно она — Суламифь, трепещущая на ложе в ожидании Соломона-Христа. Отголоски неизжитой страсти отдают монашеской экзальтацией, набожность же выглядит странно, покаяние переходит в упоение любовью, любовь затихает в молитве, в буднях Параклета для Элоизы ничуть не «довлеет дневи злоба его».

После стольких лет реальность чувства все еще не испарилась, но экстремальное, почти невероятное превращение любовника в сурового скопца-исповедника создало отдаление от самой себя, уход всего существования в память, в разлуку, в сплошную вынужденную рефлексию, высвобожденную из поступков, решений, событий, которым больше не бывать. Эта трагическая высвобожденность из реальности, тем не менее продолжавшей быть стократно и единственно реальной, развязывала неслыханную для эпохи силу осознанного и выговорепного индивидуального чувства.

Смещение возлюбленного и Христа не есть, конечно, *идея* Элоизы, не доведено до силлогистики — тогда оно было бы абсурдным. . . но как раз в недосказанности, в стихии намека и двусмысленности возникает мистическая (или полумистическая) настойчивость писем.

Абельяр это прекрасно почувствовал и потребовал канонической определенности. Не меня люби, а Его.

Во второй эпистоле Элоиза, казалось бы, бурно исповедуется и кается — однако ведь самым странным образом.

Странность, пожалуй, не в признаниях, откровенность которых поражает нас даже сейчас (может быть, лучше сказать — особенно сейчас, когда такие вещи воспринимаются как глубоко частное дело каждого). Хотя описание томлений плоти, непотребных снов наяву, преследующих Элоизу эротических воспоминаний звучит достаточно необычно от первого лица, из уст самой вопиющей грешницы, однако же этот житейный мотив искушений и борения с ними, риторическая выраженность, прямотдушная точность в их передаче вполне соответствовали требованиям исповеди. Саморазоблачения были необходимы Элоизе для просьбы о духовной помощи: Абеляр писал, что уверен в ее благочестии, но вот какова она в действительности. «Не считай меня здоровой и не лишай меня лекарств. . . ибо нет мне от тебя никакого подспорья против моей невоздержанности» (р. 81—82). Все правомерно, поскольку монахиня исповедуется духовнику. Все, впрочем, получает и фантастическую подсветку, поскольку этот же духовник — ее совратитель и сообщник во грехе и жалуется она ему на страсть к нему же.

Существенней, однако, то, что Элоизе приходится прежде всего раскаиваться в своей нераскаянности. . . так что неясно, поставлена ли точка во внутреннем споре и может ли такая точка вообще быть поставлена.

Элоиза сначала пишет о скорби и слезах, в которые ее повергли распрояжения Абеяра на случай его скорой гибели. «На что же мне надеяться, если потеряю тебя? И для чего мне продолжать это земное странствие, где нет мне утешения, кроме тебя, да и это утешение — только в том, что ты жив, ибо все прочие радости от тебя для меня запретны и мне не дано даже воспользоваться твоим присутствием, чтобы хоть сколько-нибудь укрепиться» (с. 87; р. 78). Далее она рассуждает о том, что ни одна женщина не бывала так счастлива, как она, и никто не впадал в такое же несчастье. «Чем больше я думаю о том, что потеряла, тем большие сожаления снедают меня» (р. 79). Далее — о несправедливости божьей кары, обрушившейся на Абеяра, на них обоих.

Эта «скорбь об утраченном» (*dolor amissorum*) менее всего похожа на покаяние.

Тем не менее покаяние внезапно начинается, круто набирает силу — если только что Элоиза оплакивала и проклинала оскотление любимого как величайшую беду и злодеяние (*in tanti sceleris*), причиной коего она, несчастная, оказалась, то через несколько страниц мы уже читаем о той же «телесной ране» как о «благодати чрез Господа нашего Иисуса Христа», исцелившей — увы, одного только Абеяра! — от искушений и душевных ран²².

Элоиза, несомненно, говорит искренно в обоих случаях.

От слов о себе как о виновнице злодеяния мысль ее делает неизбежный скачок к общему месту: «О, великий, как всегда, вред от женщин для великих людей!» После двух цитат из Ветхого завета о том, что женщина — погибель и горше погибели для мужчин, рассуждение соскальзывает на избитый путь. Разумеется, следует напоминание о Еве, лишившей своего мужа рая, и т. п. Теперь Элоиза объявляет, что их брак, последовавший за прелюбодеянием, хотя и был благом, но дьявол решил использовать само благо во зло. Ее любовь стала орудием несправедливого наказания. Она в том неповинна. И все-таки повинна, и даже более, чем Абеляр. Все

произошло именно из-за нее. «Я не в силах придумать, каким покаянием умплостивить Бога» (р. 80).

Ибо — тут-то самое важное — она гневит его еще больше, ведь она одновременно возмущается его несправедливостью, ее тело по-прежнему пылает, а «ум сохраняет все то же желание грешить». Покаяние ее поверхностно, сознается Элоиза. «Ведь легко всякому, исповедуясь, обвинять себя в грехах и даже внешне истязать плоть. Но наитруднейшее — отвратить от стремления к наибольшему наслаждениям сам дух» (с. 85; р. 80). «Истинное покаяние» редко, ибо то, что обвиняет язык по приговору рассудка (*per mentis iudicium*), должно быть подкреплено и заключать собственную кару в сердечном сокрушении, в особой «горести души» (*Loquar in amaritudine animae meae — Job, X, 1*).

Итак, Элоиза, продолжая любить Абельяра, не в состоянии ощутить «горесть истинного покаяния» (*amaritudo verae poenitentiae*). Но разве, поскольку она исповедуется *и в этом*, не становится ее покаяние все же истинным, не доходит ли до последней глубины? То есть именно в знании о невозможности безусловной победы? Это очень по-христиански. Элоиза признает, что продолжает грешить в помыслах своих, однако важно, что она это признает — и считает своей неизбывной греховностью. Она приводит слова св. Амвросия: «Я нашел, что легче встретить сохранивших невинность, чем способных раскаяться». И, описав свои воужделения, говорит вслед за апостолом Павлом: «Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?» (К римл., VII, 24).

Да, но Элоиза именно *вслед* за такой мольбой не только вновь поминает не стывший «пыл молодости и опыт приятнейших наслаждений», но и пишет, что поныне больше хочет угодить любимому, чем Богу. «Меня считают целомудренной те, кто не распознал во мне лицемерия». Она ведет себя в строгом соответствии с орденским уставом; может быть, это до известной степени и хорошо, но не имеет настоящей цены в глазах Того, что «испытывает сердце и нутро и видит сокрытое» (р. 81).

Это очень серьезно — о том, что Элоиза называет «*simulatio mea*». Давно замечено, что, противопоставляя действия (*exterioris operis exempla*) и намерение (*intentio*), находя, что грех и добродетель состоят не во внешних поступках, а только в умысле, в сознании, Элоиза тем самым следует этическому учению Абельяра²³.

«Я многим повинна (*posens*) и во многом, как ты знаешь, невинна (*inposens*). Ведь преступны не результаты поступков, но двигавшие ими чувства. Суду подлежит не то, как действуют, но с каким умыслом действуют» (р. 72). Ее же вела и ее оправдывает любовь.

От личного чувства Элоиза во всяком случае отказывается и не думает. Она хотела бы и сохратить внерелигиозное отношение к Абельяру, и укрепиться в благочестии. Последним как будто заканчивается эпистола. Но укрепить ее в душевной чистоте и покое может — как это безысходно! — лишь поддержка любимого. Пусть только он не хвалит ее: «твоя похвала чем приятней для меня, тем опасней». Пусть Абельяр поддержит ее слабеющий дух, но на победу она не надеется. Или, возможно, не желает ее? Нужно хотя бы избежать поражения.

Элоизово «Я» кричит тем громче, чем ясней для нее требования долга. И чем больше она упорствует в любви, тем сокрушенной и трогательней

ее покаяние. Она не в силах жить без Абельяра в мыслях своих, и она, конечно, не в силах жить без набожного упования. Ее индивидуальность возникает на последнем пределе средневековой ментальности и обозначает эту предельность собой. А именно: исповедь Элоизы достигает наивысшей полноты, когда оказывается невозможной — в форме этой невозможности. Душа жаждет и не может примириться с Богом только в одном: она трагически не в состоянии отказаться от себя, от судьбы и души Элоизы²⁴.

Очистительное покаяние индивида требует в конечном счете очищения от самой индивидуальности. Надо стать человеком без биографии, стать просто христианином, смиренным и анонимным (у Тютчева: «Душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть»). Выясняется, что для влюбленной монахини это немислимо. И вот тут-то, в испытующей смысловой ситуации очертания индивидуальности вдруг словно бы впервые прорисовываются. проступают сквозь эпохальную матрицу одновременно благодаря и вопреки ей.

8

Люблю тебя, ангел-хранитель во мгле,
Во мгле, что со мною всегда на земле.
За то, что ты светлой невестой была,
За то, что ты тайну мою отняла.
За то, что связала нас тайна и ночь,
Что ты мне сестра, и невеста, и дочь.
За то, что нам долгая жизнь суждена,
О, даже за то, что мы — муж и жена!

Это было написано в 1906 г.: своего рода постскрипtum к «Стихам о Прекрасной Даме», в которых среди прочего слышатся, по-моему, также припоминания переписки великих любовников. Дело, конечно, не в каких-то текстуальных совпадениях (хотя я и не смог удержаться, чтобы не выделить курсивом несколько слов, будто нарочно взятых из хорошо знакомой нам приветственной формулы), а в том, что Блок многое строит на средневековой духовной теме, ставшей у Элоизы глубоко индивидуальной, т. е. на борении и взаимонасыщении *amor spiritualis* и *amor carnalis*. «Мой любимый, мой князь, мой жених. . . // Ах, бессмертье мое растопчи, — // Я огонь для тебя сберегу. // Робко пламя церковной свечи // У заутрени бледной зажгу. // В церкви станешь ты, бледеп лицом, // И к царице небесной придеши, — // Колыхнусь восковым огоньком, // Дам почуять знакомую дрожь. . . // Над тобой — как свеча — я тиха, // Пред тобой — как цветок — я нежна. // Жду тебя, моего жениха, // *Все невеста — и вечно жена*».

Если задаться целью проследить параллели и отклики переписки Элоизы с Абельяром — ее «судьбу в веках», нетрудно, начав с Гвидо Гвиницелли, Данте, Петрарки, дойти до Метерлинка, Блока, ранней Ахматовой. . . Наверно, можно бы пытаться включить Элоизу во всемирно-культурный контекст через некие общие тематические, лексические и символические элементы. Такие продолжения и подобию не выдуманые. Так что в этом была бы известная правда.

В настоящей работе предложен, однако, принципиально иной путь²⁵.

Нас интересовало не цивилизационное общее, но — культурное всеобщее, которое общим лишь стирается, нивелируется. Голос Элоизы обретает всечеловечность только в качестве неповторимого голоса. Если бы выявить и вытянуть в ряд, начав Ветхим заветом и кончив Блоком, надэпохальные мотивы, они увели бы нас, во всяком случае, от понимания и Блока, и Элоизы. Слишком важно то простое обстоятельство, что Блок — не Абеляр, а его Прекрасная Дама — ничуть не Элоиза. Утонченный литературный символизм Блока имел столь же мало родственного со средневековой способностью жить внутри мистерии почти буквально и повседневно, находить в библейской экзегетике непосредственное разъяснение своего индивидуального существования.

Любой мотив наполняется предметной и смысловой конкретностью, переходит из нейтральных запасов традиции в материал собственно культурного преобразования, только будучи обведен контуром исторически особенного.

Но где следует провести этот контур, каков объем и характер выделяемой им реальности? Подразумеваем ли мы в данном случае свойства средневекового католического сознания? Или — более узко и точно — состоящие образованных умов в Северной Франции начала XII в.? Не совсем так, потому что тогда мы свели бы письма Элоизы тоже *к общему*. Правда, к такому общему, которое закреплено в своей эпохе и словно бы обладает исторической индивидуальностью. Тем не менее способ анализа по-прежнему подразумевал бы не раскрытие своеобразия писем, а подведение их в виде части под некое целое. Тексты были бы рассмотрены извне, как поле приложения предзаданных, безличных мыслительных установок, а своеобразие приобрело бы вид отклонения от этих установок, чего-то необязательного, психологической случайности, волнующей воображение, но не имеющей научного историко-культурного значения.

Каждый, кто, раздумывая, например, над методологическим содержанием «*longue durée*» Фернана Броделя, захотел бы сравнить это знаменитое понятие, предложенное французским историком, с бахтинским противопоставлением малого и Большого времени, должен будет констатировать, что броделевская категория соответствует, как ни удивительно, как раз *малому* времени. . . . Сколь ни устойчив, ни протяжен подспудный ментальный пласт, определяющий, по Броделю, социальное поведение, пусть длится веками, но когда-нибудь, в качестве исторического, он прекращается. И вместе с ним навсегда прекращаются детерминированные им феномены сознания. Средневековая ментальность остается в средневековье. Она не может быть актуализована как принадлежность современной мировой культуры.

Нас здесь занимала, напротив, вечно новая средневековость писем Элоизы. Предметом изучения стало, выражаясь в духе М. М. Бахтина, событие текста.

Неповторимость Элоизы возникла отнюдь не в результате отщепленности от эпохальной ситуации. Напротив, всякая неповторимость возможна и объяснима только в плотной соотнесенности с конкретно-исторической ментальностью. Но культурное сознание не просто погружено в ментальность, не воспроизводит, не удваивает, а обрабатывает ее и *претворяет*. Исторически принудительные духовные установки потребны

для прорастания индивидуальности Элоизы, для оформления ее личного душевного опыта, вне такой почвы безъязыкого и бес-смысленного.

Личное существует не в натуральном виде, но через внедрение в эпохальные формы и борение с ними. Психология перестает выглядеть обесцвеченной и отвлеченной «просто» психологией. Это тотальность мировосприятия, то, что старые философы называли Духом: перебродившее в индивидуиде. Надличные матрицы превращаются во внутренние голоса, в оформляющий и провоцирующий момент *личного обстояния* (выражение раннего Бахтина). Если при исследовании ментальности потребны выборки, вытяжки из возможно большего числа текстов, то произведение, рассматриваемое в качестве уникального, содержит весь эпохальный контекст свернутым внутри себя.

Индивидуальность Элоизы, кристаллизуясь из общего исторического раствора, в своем отношении к эпохе являет некий предельный случай.

Мы не в силах «общаться» с эпохой через усредненные, отвлеченные характеристики, как и через единичные факты, иллюстрирующие концепт эпохи. Гуманитарное общение осуществимо только на уровне особенных, предельных случаев. Причем речь идет не о нашей сугубо эмоциональной, эстетической впечатлительности, но именно о более жестком культурологическом понимании.

Пониманию казуса? — или также эпохи в целом? Того и другого вместе и друг посредством друга. Дело в том, что уникальность духовного мира Элоизы дает возможность ее среде и времени выказать свой последний, пограничный, способный к подвижке смысл. Происходит испытывание риторических и сакральных установок, авторитета Библии, житийности, исповеди и т. д. Всякий подобный (*так увиденный*) историко-культурный эпизод есть неопределимый *эксперимент* над эпохальной ментальностью. Нет другого способа остраничь ментальность и представить в качестве *логической идеализации*, а не просто эмпирической наличности и тем самым сделать ее доступной для более углубленного теоретического построения.

Благодаря феномену Элоизы мы кое-что узнаем о том, каковы основания, характер и пределы индивидуальности в западноевропейской культуре XII в., а вместе с тем и какова вообще эта культура *внутри себя же*, в виде собственной возможности, т. е. не в своих повторах, не в расхожих, застывших, матричных формах, из которых нет выхода в будущее, — но в качестве открытой, пластичной, способной к непредсказуемым поворотам и развитию.

После писем Элоизы, как и после всякого культурного текста, мы находим западноевропейскую культуру некоторым образом изменившейся²⁶.

Взаимное преобразование и рождение умственной матрицы из уникального произведения (как именно *его* матрицы) и уникального из матрицы — событие, как мы могли убедиться, отмеченное потаенным драматизмом. Средневековая предопределенность в данном случае не затопляет собой тихое, покорное сознание, а сталкивается с «Я» — но изнутри этого «Я», его развивая; с другой стороны, казус придает самой норме проблематичность. Все это и есть культурный текст. Он движется и меняется, воздействуя на себя же, — это сложное смысловое образование, т. е. образование смысла по мере движения текста. Готовые формы мешают индивидуальности, но они же дают ей *стать* — по способу обращения

с ними. Они способствуют, уже не совпадая с собой в форме единственности, возникновению смысловой избыточности, обеспечивающей бессмертие произведения. Особость текста вспыхивает на его границах со всеми другими со-эпохальными текстами, и, более того, чем глубже, бесконечней эта конкретная историческая предельность, тем необходимей выход на просторы мировой культуры. Ведь всемирное суть неисчислимые и неисчерпаемые особенные сознания с приращением всемирного через каждое новое особенное.

О чем письма Элоизы в «общечеловеческой» формулировке? О том, совместима ли встреча в духе с плотской любовью. Элоиза ищет необыкновенные для средневековья и потому необыкновенно средневековые ответы. Все дальнейшие продолжения элоизовых мотивов оказываются возможными, конечно, только в виде модернизаций. Ведь продолжать в культуре нельзя. Продолжения в ней всегда оборачиваются преобразованиями и преодолениями. Перейдя в культурный образ, письма Элоизы пребывают вечно, но как? — в откликах на некогда просиявшее неповторимое духовное мгновение.

«Все невеста — и вечно жена».

¹ Patrologiae Cursus Completus. Series Latina / Ed. J. Migne. P., 1855. Vol. 178 Col. 213 (далее указания столбцов в тексте — col.). Так — в древнейшем из девяти дошедших до нас списков (рук. № 802 муницип. б-ки в Труа), датируемом по почерку концом XIII—началом XIV в. (*Muckle J. Abelard's letter of consolation to a Friend // Medieval studies. Toronto, 1950. Vol. XII. P. 164*). Так и по первому изданию (1612 г.). По другим спискам: «Suo specialiter, sua singulariter» (*Muckle J. The personal letters between Abelard and Heloise // Medieval studies. Toronto, 1953. Vol. XV. P. 94*). Далее в тексте по изданию Макля указания страниц — р.

² Автор первой солидной монографии об Абеляре Шарль Ремюза перевел это следующим образом: «A Dieu par l'espèce, a lui comme Individu» (*Remusat Ch. Abelard. P., 1845. Vol. I. P. 160*). Толкование Ремюза поддержал Э. Жильсон (*Gilson E. Heloise and Abelard. Ann Arbor, 1960. P. 102*). Вариант, которому отдал предпочтение в своей публикации Макль, соответственно следует истолковать так: «Ему (Господу) (принадлежащая) по роду, его (Абеляра) как таковая (Элоиза)». Или же почти бессмысленно: «Ему — особо, его — в отдельности». Не означала ли замена в более поздних списках «Domino» на «Suo», что переписчики утратили определенность понимания этого нетривиального места?

³ *Jolivet J. Arts du langage et théologie chez Abélard. P., 1969. P. 85—115*. См. также: *Verbeke G. Introductory conference: Peter Abelard and the concept of subjectivity // Peter Abelard. Proceedings of the Int. Conf. Louvain 1971 / By prof. E. Bugtaert. Leuven; The Hague, 1974. P. 1—11; Weingart R. The logic of divine love: A critical analysis of the soteriology of Peter Abelard. Oxford, 1970. P. 109—117*.

Абеляр полагал, что родовыми (видовыми) обозначениями схватывается действительное сходство, единая природа, универсальный предикат многих разных вещей, некая их сущность (esse) — но не их существование (essentia). Соответственно существует только отдельный человек (hoc aliquid), в нем сливаются отдельность субъекта и всеобщность предиката, раздвоенные в языке. Притом «род» лишь «безразлично» (indifferent) один и тот же в разных индивидах; они, индивиды, отличаются друг от друга не только акциденциями, но и сущностью. Правда, отвлеченно и в потенции эта сущность у индивидов некоторого рода общая, сходная. Ум улавливает такое реальное сходство и устанавливает «концепты», универсальные имена. Однако «бытие в качестве человека» (in esse hominem) — хотя и действительный статус индивида, но еще не он сам, в его духовно-телесной целостности и наличности. В понятии «человек» ведь не смешиваются Сократ и Платон (как и в понятии не-человек не смешиваются, допустим, лошадь и осел): «ибо это имя „человек“, объединяющее имена отдельных людей сообразно природе субъектных вещей, таковыми вещами и полагается» (цит. по:

Verbeke G. Op. cit. P. 8). По отдельности «каждой вещи ее природа позволяет ей быть человеком или не быть» (цит. по: Jolivet J. Op. cit. P. 92). Отдельные люди могут иметь в том или ином отношении сходный статус и, наконец, у них так или иначе общий «status hominis», но в каждом индивидуе этот статус осуществляется индивидуально, так что актуальное субъектно-предикатное бытие человека выступает непременно в виде particularitas, singularitas.

⁴ *Абеляр Петр*. История моих бедствий / Под ред. Н. А. Сидоровой. М., 1959. С. 20, 22. (Переводы В. А. Соколова, первое письмо Элоизы переведено В. С. Соколовым). Используя здесь и далее по мере возможности это русское издание (далее указания страниц в тексте — с.), я вношу в него изменения, а иные места и перевожу наново по изданиям Макля.

⁵ *Moos P. von. Mittelalterforschung und Ideologiekritik. Der Gelehrtenstreit um Heloise. Munchen. 1974; Muckle J. The personal letters. . . P. 60—67; Petrus Abaelardus: Person, Werk und Wirking // Trierer theologische Studien. Trier, 1980. Bd. 38. S. 19—100 (статьи Lucombe, Benton, Dronke, Moos); Monfrin J. Le problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et d'Héloïse // Pierre Abelard. Pierre le Venerable. Les courants philosophique, littéraires et artistiques en Occident an milieu du XII^e siècle. P., 1975. P. 409—424.*

⁶ О жанре в целом см.: *Гаспаров М. Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 103—107; *Curtius E.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973. S. 85—87, 158—163; *Murphy J.* Rhetoric in the Middle Ages: A history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance. Berkeley; Los Angeles, 1974; *Constable. G.* Letters and letter-collection // Typologie des sources du moyen age occidental / Ed. L. Genicot. Turnhout, 1976. Fasc. 17. О приветственных формулах Элоизы и Абеляра см. в предисловии Макля (р. 50—51).

⁷ См. тексты и процитированный комментарий С. С. Аверинцева в кн.: Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972. С. 320—329.

⁸ *Weingart R.* Op. cit. P. 109—117.

⁹ Нет ничего нового в элоизовом приветствии, с другой стороны, и в плане конкретного словесного эффекта. Вот первый попавшийся пример. У Цицерона, письма которого тогда еще не были затеряны (Абеляр и Элоиза с ними, очевидно, знакомы), в эпистоле к брату Квинту от 13 июня 58 г. до н. э. мы находим: «Я тоскую о человеке, который по своей ласковости был для меня товарищем, по уважительности — сыном, по мудрости — отцом». Начиная же Цицерон так: «Брат мой. брат мой. брат мой!» Итак, трижды брат, и товарищ, и сын, и отец — вместе.

¹⁰ В рукописи, принадлежавшей Петрарке, это место сопровождается его собственноручной маргиналией: «amicissime et eleganter» («самым дружеским образом и изящно» — р. 73). Замечено так, будто перед ним какое-нибудь письмо Цицерона к Аттику! . . . Только сквозь обобщенно римскую жанровую задачу и стилистику «дружеского письма» (что ж, разве сама Элоиза не цитирует Сенеку?) Петрарка способен ощутить и любовную окраску писем Элоизы (воспринятую им как особый случай *привязанности вообще*, как «женский» вариант универсальной эпистолярной модели: «очень сладостно и ласково ты все время говоришь, Элоиза» — р. 70), и свойственную этим письмам духовность, *религиозных* обертонов которой слух Петрарки, по-видимому, совершенно не улавливает.

¹¹ Слущая всего только сто с лишним лет смысл будет уже в некотором плане утрачен. По словам Жана де Мена. Элоиза «сама рассказывает об этом (об истории их любви. — Л. Б.), и пишет, и не стыдится своему другу, которого так любила, что называла отцом и господином (a son ami que tant amoit, que pere et seigneur le clamoit). . . ». То есть Жан де Мен, трактуя письма Элоизы в *куртуазном* плане, уже не понимает раздвоенного смысла обращения «Domino suo, immo patri», с легкостью подменяет противительный союз immo соединительным et. См.: *Quillom de Lorris et Jean de Meung. Le Roman de la Rose. Milano; Varese, 1954. T. II. P. 135—137.*

¹² Петрарка опять замечает на полях: «Feminee» (р. 73).

¹³ *Epistolae duorum amantium. Briefe Abaelards und Heloises? / Ed. und Untersuchungen von E. Könsgen. Leiden; Köln, 1974. S. 83.* Далее в тексте указания страниц — S.

¹⁴ *Dante Alighieri. Convivio. Libro IV, cap. XXIV—XXV.*

¹⁵ Сам Абеляр, говоря, что он в ту пору пользовался известностью, был приятной наружности (*formae gratia*) и *молод*, употребляет, конечно, понятие *juventas*, Элоизу же

называет «*adolescentula*» (р. 183). Теперь же Элоиза воображает себя и его словно бы людьми одной возрастной категории.

¹⁶ *Southern R. The letters of Abelard and Heloise // Medieval humanism and other studies. Oxford, 1970. P. 93.*

¹⁷ Обычные недоумения по этому поводу см., напр.: *McCabe J. Peter Abelard. N. Y., 1971. P. 113.* Макль уделяет особое внимание этому пункту, поскольку он может послужить доводом против аутентичности писем. Публикатор признает страстные пассажи Элоизы необъяснимыми для аббатисы с безупречной репутацией, да еще спустя целых 15 лет после романа, и склонен допустить возможность чьих-то позднейших вставок (р. 60—63). Р. Саутен возражает: мы не в состоянии судить о духовном состоянии и о том, что была способна высказать монахиня в XII в., исходя из стандартов тогдашнего поведения; даже и о последних «у каждого может быть свое собственное суждение». Так называемое саморазоблачение Элоизы, по мнению Саутена, вполне совместно с суровой требовательностью к себе в практической жизни. См.: *Southern R. Op. cit. P. 98—102.*

¹⁸ *Quillom de Lorris et Jean de Meung. Op. cit. P. 135—137.*

¹⁹ *Leclercq J. Écrits monastiques sur la Bible aux XI—XIII siècles // Medieval studies. Toronto, 1953. Vol. XV. P. 98—100.*

²⁰ См. Приложение VIII в кн.: *Абеляр Петр. История моих бедствий. С. 155—177 (col. 1857—1870).*

²¹ В этом смысле прав Ж. Леклерк, когда он шипит об эротической сублимации у Элоизы, что она *религиозную жизнь* посвятила не Богу, а Абеляру. См.: *Leclercq J. Modern psychology and the interpretation of medieval texts // Speculum. XLVIII. 1973. P. 481—485.*

²² Любопытно, что *никто* из пишущих в XII в. о кастрации Абеляра не может вовсе избежать этой ортодоксальной оценки. Однако общее место о благости телесного ущерба, дарующего избавление не только от греха, но и от греховных помыслов, используется и окрашивается очень по-разному. Элоиза приводит его вскользь и в контексте, ему явно противоречащем. Абеляр, отвечая ей, развивает этот тезис подробно, источно. Вместе с тем см. эпистола: «Петру, Божьей милостью омонашенному (*sucullato*), брат Фулькон, с утешением касательно нынешней его жизни и загробной» (col. 371—376). Фулькон не скрывает издевки и злобы, развивая свою тему. Абеляру не угрожают теперь также и содомский грех, и «ночные сновидения тебя почти не будут беспокоить, а если и одолеет некое желание, то безо всяких последствий» и т. д. Но, впрочем, доводы и ссылки Фулькона (на Оригена и всех, «кто уподобился блаженства, оскопив себя ради царства небесного») мало отличаются от доводов самого Абеляра.

²³ Об этом см.: *Gilson E. Op. cit. P. 47—65 (особенно р. 59).* В третьей главе Абелярова трактата «Этика, или Познай самого себя» — «В чем состоит изъязв ума и что именно называется грехом» (col. 636—647), между прочим, указывается: порок состоит не в самом плотском желании, мы не в силах не вождельте, но не должны себе потворствовать. Грех — и не само действие. В стихотворном наставлении Абеляра сыну Астролябью говорится: «Угодней смиренная распутица, чем надменная девственница (*Gratioor est humilis meretrix quam casta superba*)» (col. 1763). Грех — это «согласие на то, о чем мы знаем, что Бог велел нам не делать этого. То есть злая воля или же желание совершать недозволенное» (col. 639). Нет греха в плотском совокуплении, также и в удовольствии от него, которое не увеличивает греха. Но грех в том, чтобы, например, *сознательно* идти на адюльтер и т. п. В XIII главе Абеляр на этом основании даже отрицает грех тех, кто распял Христа, думая, что так угодно Богу — ведь эти люди «не ведали, что творили» (col. 653). В глазах Бога греховен не сам поступок и не искушение, а дурно направленная *воля* (*voluntas*), *умысел* (*intentio*), отказ от борьбы с искушением, сознательная уступка ему (col. 640—641). С этой точки зрения, по видимому, Элоиза невинна, пока она борется с собой, осуждает свои искушения.

²⁴ Отсюда видна наша точка зрения на так называемое «обращение Элоизы» (*conversio*). Оно состояло, как известно, в том, что их переписка потеряла личный характер. Элоиза подчинилась пастырским внушениям Абеляра. Спорят, насколько чисто-сердечным, *истинным* было это подчинение. На это нам отвечают две эпistolы, лежащие перед нами, и, конечно, начало третьей эпistolы. В дидактические рамки они не укладываются. Все остальное остается *in abscondito*. . . Э. Жильсон утверждал: «Она пришла в конце концов к тому, чтобы любить Абеляра ради Бога, а не Бога ради Абеляра или даже, как это и было, Абеляра против Бога» (*Gilson E. Op. cit. P. 85*). Но разве и первое, и особенно второе письмо не содержит благочестия, хотя и не в фор-

мально-церковном виде, разве Элоиза когда-либо отпадала от Бога в глубине своих душевных борений? Разве она не любила в обоих смыслах? Предметом раздумий, как мне кажется, должна быть именно эта бунтующая и трагическая религиозность Элоизы, своеобразие ее религиозности, единство ее «*consens*» и «*inconsens*», а не догматическое «обращение».

Что до проблемы аутентичности писем Элоизы, то история вопроса вкратце такова. Еще Пьер Бейль в XVII в. высказал в своем «Словаре» сомнение в подлинности писем Элоизы. Б. Шмайдлер впервые в 1914 г. начал доказывать, что вся переписка вышла из-под пера Абеляра. В 30-е годы его поддержала Ш. Шарье, но все остальные специалисты продолжали признавать аутентичность, в частности доводы скептиков обстоятельно опроверг Э. Жильсон. В 1972 г. единодушие исчезло. Проф. Джон Бентон из Калифорнийского университета, посвятивший себя истории церковных учреждений, выступил на международном абеляровском симпозиуме в Клонии с докладом, в котором утверждал, что переписка подложна и сочинена кем-то в XIII в. Исследование Бентона наделало много шума. Одновременно Д. Робертсон вернулся к идее Шмайдлера, увидев в переписке чисто литературную назидательную конструкцию (см.: *Robertson D. Abelard and Heloise. N. Y., 1972*). Петер фон Моос, опубликовавший детальную историю всей контроверзы, отражающей эволюцию методологических подходов к прошлому, склонился скорее к версии Бентона о «третьем» авторе писем, считая их во всяком случае моралистическим изобретением «обращения», а не документами биографий Абеляра и Элоизы (*Moos P. von. Op. cit. S. 121*). Большинство исследователей, впрочем, оставались на прежних позициях.

В 1979 г. в Трире состоялась посвященная Абеляру конференция, на которой Бентон вновь выступил с не менее неожиданным докладом. Американский историк в стиле, более привычном в среде естествоиспытателей, чем гуманитариев, подверг свою аргументацию критическому пересмотру и мужественно признал, что его выводы были слишком поспешными (*Trierer theologische Studien. Bd. 38. S. 41—52*). Тогда же П. Дронке привел данные компьютерного стилистического анализа, подтвердившего явные отличия писем Элоизы по сравнению с ответами Абеляра, а также настаивал, что индивидуальные отклонения Элоизы от нормативной ментальности могут быть вставлены в ряд других своеобразных высказываний средневековых женщин — от знатной Дуоды (843 г.) до крестьянки Грациды Лизье из Монтаю (1297—1298 гг.). По мнению Дронке, мнимая невероятность для XII в. подобных писем особенно опровергается сопоставлением с почти ровесницей Элоизы английской монахиней св. Кристиной, отношение которой к ее «возлюбленному» духовному отцу аббату Джеффри отличалось «утонченным, наполовину спиритуализованным эротизмом» (*Dronke P. Heloise's «Problemata» and «Letters»: Some questions of form and content // Ibid. S. 53—73*). Наконец, П. фон Моос был вынужден признать, что версия о позднейшей подделке опирается. Письма принадлежали Абеляру и Элоизе. . . или одному Абеляру, но все же правдоподобней первое (*Moos P. von. Post festum // Ibid. S. 81—82*). Однако Моос считает, что и в этом случае Абеляр и Элоиза строили свою переписку по литературной схеме прений (*altercatio*) между Грехом и аскетической Добродетелью. Это «квазиагиографический экземплум» (S. 88). Это *passiones animi*, сводящиеся к стереотипам «риторически-диалектического конфликта» и «обращения» (S. 92). Исчерпывающий обзор проблемы сделал на той же конференции Д. Люкомб, автор книги о монастырской жизни в XII в. Его вывод звучал так: письма Элоизы — это литература, но это и история! (*Licombe D. The «Letters» of Heloise and Abelard since «Cluny 1972» // Ibid. S. 19—39*). Итак, подлинность писем ныне опять общепризнана. Само собой, как и всегда в подобных случаях, не может быть полной уверенности в том, что на протяжении примерно полутора лет (от автографов — разумеется, не сохранившихся — до самого раннего из уцелевших списков) в тексте не было сделано каких-либо изменений или вставок.

Сомнения в подлинности всегда подогревались, конечно, необычностью писем Элоизы для своего времени. Я думаю, что это же может стать серьезным доводом в пользу их подлинности, если не ограничиваться субъективным выделением того, что кажется нам в письмах «невозможным», но подвергнуть их целостному анализу. Только культурологический анализ обычного и необычного вместе, в их сопряжении, помогает решить вопрос о психологической возможности индивидуального, т. е. необычного в XII в. (ср.: *Jolivet J. Abelard entre chien et loup // Cahiers de civilisation medievale. 1977. Vol. XX. P. 314*). Э. Жильсон рассказывает: в отделе рукописей Национальной библиотеки он познакомился с молодым бенедиктинцем и задал вопрос о точном смысле слов «*conversatio*» и «*conversio*» в уставе его ордена. «А почему Вы придаете такое зна-

чение этим словам?» — спросил тот. «Потому что, — ответил я, — от смысла этих слов зависит аутентичность переписки между Абельяром и Элоизой». Никогда большее удивление не выражалось на чем-либо лице. И затем, помолчав, он сказал: «Но ведь невозможно, чтобы это было неаутентичным. Это слишком прекрасно». Никто из нас не сочтет это суждение доказательством, но мы очень хорошо знаем, что оно правильно» (*Gilson E. Op. cit. P. XII—XIII*). Отдавая должное остроумию знаменитого историка средневековой мысли, заметим, однако, что красота и выразительность писем Элоизы могут стать именно доказательными, но при одном условии: если мы попытаемся проникнуть в историко-культурную подоснову элоизовой выразительности и объясним, почему письма прекрасны, т. е. почему «это прекрасно» не вообще, а по-своему, не так, как любые другие прекрасные письма на свете. К современной аргументации сторонников подлинности писем Элоизы можно бы добавить следующее. Эти письма не мог написать ни сам Абельяр, ни кто-либо другой в XII—XIII вв. не потому, что тогда это должен бы оказаться, как заметил один историк, литературный гений, а потому, что и некий неизвестный нам гений не был бы в состоянии рассчитать напряженное смысловое движение, открывающееся в письмах культурологическому анализу, ту индивидуально-всеобщую коллизию, которая не могла быть сочинена никаким средневековым автором, но могла породить — и породила — самого автора, Элоизу.

²⁵ *Баткин Л. М.* Два способа изучать историю культуры // *Вопр. философии.* 1986. № 12.

²⁶ *Д. Люкомб* (опираясь на книгу: *Dronke P. Abelard and Heloise in medieval testimonies. Glasgow, 1976*) справедливо утверждает, что средневековый интерес к переписке А. и Э. включал и симпатию к их любовной страсти, и уважение к благочестию Элоизы — и тем самым переписка раздвигала жанровые границы агиографии, ее вмещалась в схему «обращения» (*Lucombe D. Op. cit. P. 25*).

ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕКА В ЯПОНСКОЙ ТРАДИЦИИ: ЛИЧНОСТЬ ИЛИ КВАЗИЛИЧНОСТЬ?

*Е. С. Штейнер**

В Доме Публия Корнелия Тегета в Помпеях есть фреска — Нарцисс, откровенно сидящий перед своим отражением, и печальная нимфа Эхо за его спиной. Это изображение в зримой, художественно выразительной и лаконичной форме, быть может, в наиболее характерном и законченном виде отразило присущее западному миру отношение индивида к своему Я и к Другому. В зеркальной глади вод отразился не просто один из сотен персонажей античной мифологии, но — заложенная в глубинных интенциях культуры модель ситуации: человек, отворачивающийся от другого человека, дабы взаимодействовать с самим собой.

В Японии в мифологическом своде «Кодзики» (712 г.) зафиксирована другая история с зеркалом. В мифе о сокрытии солнечной богини Аматэрасу в пещере рассказывается о том, что, дабы выманить богиню оттуда, все боги, собравшись, установили перед входом зеркало и принялись петь и плясать. Привлеченная шумом, Аматэрасу отодвинула камень и выглянула наружу. Увидев себя в зеркале, которое держали младшие божества Амэ-но Кояри-но микото и Футодама-но микото, богиня подумала, что есть на свете еще одно солнце, и, удивленная этой странностью, вышла вон¹.

В этом сюжете отразилась мифологизированная особенность японского национального характера — видеть не себя, а Другого, искать другого в себе, а не себя в другом.

Приступая к рассуждениям о том, каковы характерные этнопсихологические и культурно-исторические особенности личности в Японии или, шире, на Дальнем Востоке, следует иметь в виду, что слова, обозначающие в японском языке человека с точки зрения его природы или системных качеств, приобретенных в предметной деятельности или общении, решительно не совпадают по объему понятий с выработанными западной философско-богословской мыслью терминами. Поэтому результаты попыток отыскать в Японии представления о человеке, сопоставимые с новоевропейским типом личности или с учением христианской антропологии, заранее предрешены — такой личности там нет. Но из этого очевидного факта, разумеется, не следует, что невозможно ставить вопрос о характере человеческого Я, об идентификации индивида, о его отношении к богу и социуму. Проблема человека, его сознания, его «пути» всегда была в центре внимания дальневосточной мысли, однако и язык описания, и его методы и конечные результаты не соответствовали европейской классификационной системе. Из-за этого несоответствия часто делаются выводы об отсутствии личности на Востоке. Однако речь надо вести не о личности во-

* © Е. С. Штейнер, 1990

обще, а о специфических типах личности, причем специфика эта заключается преимущественно не в количественных параметрах, а в структуре и динамической целостности черт, которые составляют этносоциопсихологический тип.

Количественные характеристики (на Западе больше этого и этого, на Востоке — того-то и того-то) в определенной степени полезны, но конструировать из них модель личности вообще было бы методологически корректным лишь при наличии строго установленного и исчерпывающего набора конститuentов, иерархически шкалированных и лишенных следов конкретно-исторической и культурфилософской принадлежности. Но такого набора в аппарате науки пока нет и вряд ли в ближайшем будущем он появится, а посему описание японского традиционного типа личности, которое ведется на концептуальном языке, отягощенном сутогу западными коннотациями и обертонами смысла, следует предварить показом содержания основных понятий иудеохристианской антропологии.

На языке богословов — и восточных, и западных — термин «человеческая личность» совпадает с термином «человеческий индивидуум», свидетельствует В. Н. Лосский². Но *individuum*, равнозначный греческому *ατομον*, есть попросту негативное определение, не содержащее в себе указания на природу «неделимого». Иоанн Дамаскин говорит, что это нечто «существующее само по себе, по своей собственной субстанции», это нечто «численно отличное от всякого иного, например Петр, Павел, некоторая лошадь» (PG. T., 94, col. 612)³. Так, через индивидуум Иоанн Дамаскин характеризует понятие «ипостась», которое является сущностным определением личности. Это слово прямо сопрягается с латинским *persona*, лежащим в основе обозначения понятия личности в новых языках. Показательно, что слову *ὑποστασις* было отдано предпочтение перед *προσωπον*, которым индивид мог обозначаться как лицо или как личина, характер с точки зрения его социальной роли. Что же касается «ипостаси», то в комплексе его словарных определений есть значения «осадок», «сгущение», «уплотнение», «основа» и т. п. и уже как производное от них — «личность». Как «сгущение» и «уплотнение» ипостась единосущна с усией (*ουσια* — «сущность»), и недаром эти понятия в античной мысли и ранней патристике признавались равнозначными. Но после тринитарных споров в ипостаси стали выделять личностный, индивидуальный момент. Боэций в определении личности-ипостаси назвал ее «индивидуальной субстанцией разумной природы». Ришар Сен-Викторский, как пишет В. Н. Лосский, «отбросил определение Боэция и с большой тонкостью отметил, что субстанция отвечает на вопрос *ч т о* (*quid*), а личность на вопрос *к т о* (*quis*). На вопрос же *к т о* мы отвечаем именем собственным, которое одно только и может обозначать данное лицо». Вместе с тем, пишет далее Лосский, «чтобы отличить ипостась человека от состава его сложной природы — тела, души, духа (если принимать эту трехчастность), мы не найдем ни одного определяющего свойства, ничего ей присущего, что было бы чуждо природе (*φύσις*) и принадлежало бы исключительно личности как таковой». Однако личность есть несводимость человека к природе. Именно несводимость, подчеркивает Лосский, а не „нечто несводимое“ или „нечто такое, что заставляет человека быть к своей природе несводимым“, потому что не может быть здесь речи о чем-то отличном, об „иной природе“, но только

о ком-то, кто отличен от собственной своей природы, о ком-то, кто, содержа в себе всю природу, природу превосходит, кто этим превосходством дает существование ей как природе человеческой и тем не менее не существует сам по себе, вне своей природы, которую он „воипостасирует“ и над которой непрестанно восходит, ее „восхищает“. Отметим здесь идею отличности от своей природы, о превосходстве над ней. В сфере дальневосточной буддийской мысли такие идеи также возникали, но считались ложными. В частности, второе из «Четырех [ложных] представлений о Я» [яп. *га-дзин сисо*] прямо говорит о понятии Я как о сугубо человеческом и отсутствующем у любых других существ.

Итак, в ходе рассуждения о личности в патристике было установлено, что человек, совмещая в себе тварную природу и причастность к божественной ипостаси, «призван осуществлять равным образом свое природное единство и свое личностное различие, благодатно преодолевая индивидуальные пределы, которые дробят природу и стремятся свести личности к уровню замкнутого бытия частных субстанций»⁴.

Мы видели, что личность в этой системе понятий существует на средостепень природного и надприродного. Человек создан из праха земного, но вместе с тем не только сотворен, Бог «вдунул в лице его дыхание жизни» (Быт., 2, 7). Личность основана на ипостасном единстве с Богом, через Божественное Лицо определяется лицо индивидуальное. Отношения с другими личностями строятся на принадлежности к единой человеческой ипостаси, т. е. к единой сущности, подразумеваемой за различием индивидуальных существований. Несколькo обобщая, можно сказать, что в основании западной традиции лежит индивидуальный контакт с личным, персонифицированным Богом, устрояющим отдельные личности. Межличностная коммуникация производна от этого и вторична. Здесь кроются истоки динамического экстравертного типа индивидуалистического способа экзистенции, приведшего западный мир к высотам гуманизма и глуминам отчуждения.

На Дальнем Востоке модус личностной идентификации был заключен в иные рамки, хотя отдельных совпадений с Западом можно найти много. Показательно, что об этом пишут и исследователи, сохраняющие выраженную конфессиональную принадлежность, например профессор университета Св. Софии в Токио Х. Дюмулен: «Сегодня только „кошмарные упрости́тели“ могут говорить о космическом и безличном Востоке в противоположность гуманному и личному Западу. На Востоке космические и негативные аспекты сильнее. . . Но полностью отрицать личность и личное в дальневосточном мышлении. . . так же нелепо, как космическое чувство природы или негативный путь постижения мира на Западе»⁵. В этом, в основе своей верно, наблюдении виден отмечавшийся нами в самом начале количественный подход «больше-меньше». Важнее показать то, что *Nippon orientalis* был опутан (или сформирован) иной концептуальной сетью, анализ которой мы начнем с этимологического и контекстуального разбора основных терминов, имеющих отношение к личности (условимся, дабы не пестрить кавычками и экзотикой японо-китайских терминов, употреблять это слово без дальнейших оговорок).

Рассмотрим прежде всего японское слово «человек» (*хито*, в сложных словах китайского происхождения читается *дзин*, *нин*). «Человек» входит

в большинство сочетаний, обозначающих личность. В разных контекстах это слово может означать «я», «личность», «другой человек», «другие люди». «Из семантики слова „человек“, — пишет профессор Осакинского университета Хамагути Эсюн, — ясно, что оно означает бытие с имманентным сознанием отношений с другими, т. е. бытие человека, живущего среди других людей. В западных же языках слова, выражающие понятие „человек“, не содержат в себе значение „отношения с другими“. „Man“ и „person“ означают независимых друг от друга поведенческих субъектов. Поэтому для выражения межличностных отношений в этих языках необходимы другие слова: „human relation“ или „interpersonal relationship“»⁶.

Весьма показательный культурологический материал дает слово «нингэн» («человек»). Профессор Токийского университета Кумон Сямпэй выбрал это слово ключом к своеобразной философии контекстуализма, отражающей основные особенности японского мирозерцания, и в том числе японского антропологизма. Слово «нингэн» записывается двумя иероглифами — собственно «человек» (*нин*) и *эн* (другие чтения *кан*, *ма*, *айда*). Его значения — «промежуток», «интервал», «среди», «между». В семантическом поле «нингэн» можно выделить по меньшей мере три значения. Первое — «человеческое существо, находящееся в пространстве *ма* — в мире вещей и других людей». Второе значение — группа людей, находящихся в социальном поле *айдагара*, т. е. в контексте. Третье — «само социальное поле — человечество как форма и возможность взаимодействия человека с человеком».

Сущность контекстуального сознания С. Кумон определяет, перефразируя первые стихи Евангелия от Иоанна: «Вначале были контекстуалы [*хитобито* — „люди“, буквально „человек и человек“], контекстуалы были с контекстом [*айдагара* — „взаимоотношения“], и контекстуалы были контекст [*нингэн* — „человечество“]»⁷.

Для обозначения «я» чаще всего в китайских и японских текстах с древности использовался иероглиф *во* (яп. *га*), означавший как «я» и «мой», так и «мы», особенно в значении «наша сторона» при противопоставлении чужакам. Иероглиф восходит к двум простым графемам — «рука» и «копье», точнее, «клевец» (род багра). Человеческое Я тем самым понимается строго функционально — как единица войска, один из наших, человек с ружьем.

Таким образом, налицо решительная разница в идентификации человеческой личности в западной антропологии и в дальневосточной традиции. Западные богословы и философы озабочены определением человеческой природы и в еще большей степени надприродной сущности, восточные мудрецы и социальные регуляторы исходят в первую очередь из гармонизации межличностных отношений.

Рассмотрим теперь слова, переводящиеся как собственно «личность». Для обозначения этого понятия в текстах употребляются следующие иероглифические бинумы — *дзинкаку*, *кодзин*, *дзимбуцу*, *мибун*, *дзибун*, *дзисин*.

Слово «дзинкаку» состоит из иероглифа «человек» и иероглифа *каку* (кит. *гэ*). Начальным его значением было: «рама», «решетка», «клетка», «графа»; потом семантическое поле расширилось в результате привнесения переносных значений «норма», «форма», «тип». В глагольном употреблении он означает «быть в рамках», «ограничиваться», «подходить по норме».

Таким образом, личность-*дзинкаку* — это человек, занимающий свою клетку в рамках заданной целостности. В Японии дополнительно к китайским значениям *каку* означает еще и «разряд», «ранг», что вносит дополнительный оттенок смысла: личность — это «человек определенного разряда». Налицо скорее социальная, нежели онтологическая, характеристика индивида. Примечательно, что прибавление к *дзинкаку* форманта *ка*, имеющего значение придания качества (-ение по-русски), образует слово «воплощение», «олицетворение», т. е., можно сказать, воплотивание, но не по сущности, а по соответствию установленной норме.

Слово *мibun* также обозначает личность с оттенком, указывающим на происхождение или социальное положение. Буквально оно означает «телесная часть», что должно пониматься как участие телом (т. е. собой) в чем-то большем, целом, частью которого является индивид.

Еще более показательным является слово *дзibun* — буквально «своя часть». Это слово используется в японском языке в тех же случаях, когда на Западе говорят «я» (это, I, self). Японский психиатр Кимура Бин в книге «Человек с человеком» писал так: «Дзibun означает нечто большее, чем сам индивид, и то, что каждый раз составляет его личную долю. . . Короче говоря, дзibun означает не абстрактную сущность, интернализированную самой личностью, а скорее реальность, обнаруживаемую каждый раз во внешних слоях личности, конкретно в отношениях человека с другими».

Концепция своей части или доли имеет три импликации, складывающиеся из представления об обществе как органическом целом и индивидуальности как частях этого организма. Во-первых, индивид воспринимается всегда как часть, доля целого. «Индивид как таковой ничто, пока он не становится чем-то, заняв свою долю и внося свой вклад в общество в целом или группу». Во-вторых, «держатели *бунов*» взаимозависимы. Индивид не может полагаться на свои собственные силы, но должен быть зависим от других «держателей *бунов*». В-третьих, предполагается, что каждый член общества является «держателем *буна*» и, если кто-то оказался без «*буна*», это значит, что с обществом случилось что-то неладное. На языках антропологии и социологии понятие «*бун*» можно перевести как статус или роль⁸.

Идеалы контекстуализма и добровольного принесения себя как доли в общество наличествует в самых разных письменных памятниках Японии — художественных, религиозно-философских, политических, в текстах с разной преобладающей идеологической окраской — синтоистской, буддийской, конфуцианской. Так, в одном из самых ранних законодательных трактатов — «Конституции из 17 статей» Сётоку Тайси (547—622) говорится: «Хотя я, возможно, один прав, но должен следовать за всеми и действовать одинаково [с ними]» (ст. 10). Или в другом месте: «Если человеком овладевает личное, то им обязательно овладевает злоба; если человеком овладевает злоба, то у него обязательно будут разногласия с другими» (ст. 15)⁹.

Итак, *дзibun* как соотносящая себя с контекстом релятивная личность несомненно диаметрально противоположна «я», считает Э. Хамагути, — «я» как независимому автономному субъекту в индивидуалистической модели западного человека. В японском языке нет даже слова «я», пригодного во всех случаях жизни. В зависимости от собеседника и кон-

текста японец будет употреблять разные местоимения: *ватакуси, ватаси, боку, ора, вара, сёсай*, равно переводящиеся на европейские языки как «я».

Японцы вообще не настаивают на определенной, раз и навсегда данной номинации одного человека. На протяжении жизни человек последовательно сменял несколько имен — от детского до посмертного. В зависимости от ситуации его называли по-разному — фамильярно, официально, по титулу, по профессиональному признаку и т. д. Средневековые художники обычно сменяли творческие имена несколько раз за свою жизнь. Неоднозначность, неравноценность себе и контекстуальная размытость требовали постоянной перемены номинации — коль скоро имя почиталось сущностно связанным с денотатом. Истоки такого рода философии имени уходят в глубокую китайскую древность, еще Конфуций предлагал начать государственную деятельность с «исправления имен» («Луньюй», XIII, 3)¹⁰.

С именем Конфуция также связывается древнейшее разработанное на Дальнем Востоке учение о человеческой сущности и о пути становления благородного мужа. Это учение, фрагментарно зафиксированное в основном конфуцианском памятнике «Беседы и суждения» («Луньюй»), уделяет много внимания определению идеального человека и методам социальной регуляции. В Японии, как и в Китае, на всем протяжении исторического развития этот текст пользовался непререкаемым авторитетом.

Одна из основных конфуцианских категорий — это *жэнь*, свойство личности благородного мужа (*цзюньцзы*). Обычно *жэнь* переводят как «гуманность», иногда в последнее время доказываются, что *жэнь* — это «совесть», но проведенное нами исследование всех контекстов этого слова позволило нам скорректировать понятие *жэнь* и определить его как специфическое состояние сознания индивида при определенной перестройке его личности. Можно сказать, что *жэнь* (и родственные ей типологически идеи) лежит в основе всех позднейших китайских и японских представлений о человеке и его социальной позиции. К *жэнь* в конечном итоге восходят и все многочисленные построения и модели о контекстуальном характере личности, которых отчасти мы уже касались.

Иероглиф *жэнь* состоит из двух элементов — детерминатива «человек» и графемы «два». Таким образом, в этой идеограмме отразились представления о межиндивидуальном контакте как основе становления «гуманности», если условно взять традиционный перевод, или — шире — становления истинного человека.

Рассмотрим некоторые из характеристик, составляющих понятие благородного мужа *цзюньцзы* — идеал Конфуция. Совершенный человек должен обладать *жэнь*. При всех различиях контекстуальных оттенков этого понятия в нем неизменно содержится представление о человеческой взаимосвязи, о контакте «я — другие». Категории *жэнь* у Конфуция присущ позитивный характер, тогда как в «Даодэцзине» *жэнь* с неодобрением противопоставлена естественности: «Природа не обладает *жэнь*. Совершенный человек не обладает *жэнь*» (§ 5); «Когда устранили великое Дао, появились гуманность (*жэнь*) и справедливость» (§ 18) и др. Из дальнейшего анализа станет ясно, почему утолическому радетелю за возврат в первобытное состояние Лаоцзы понятие *жэнь* было чуждо. В «Луньюе» *жэнь* заключается в преодолении себя и следовании этикету (XII, 1). Рассмотрим обе части данного определения *жэнь*, начав с этикета (*ли*).

Этикет понимается как нормы, регулирующие и вводящие в заданные рамки межличностное поведение членов социума. Обладание *жэнь* подразумевает тем самым владение культурным кодом, или грамматикой общения. Этикет как способ организации культуры непосредственно связан с музыкой (*юэ*), которая вносит лад и ритм в первобытный хаос и своими упорядоченными повторами рождает Космос, т. е. знаменует начало культуры.

Наряду с музыкой формообразующим для культуры значением обладает песенная поэзия, изначально ритмически и мелодически связанная с ней. Поэтому «учитель сказал: „Воздыматься — стихами, устанавливаться — этикетом, завершаться — музыкой“» (VIII, 8). Отсутствие *жэнь* подразумевает незатронутость этикетом и музыкой и, видимо, проистекает от невладения *ли* и *юэ*: «Будучи человеком, не гуманен, как он может соблюдать этикет? Будучи человеком, не гуманен, что ему до музыки?» (III, 3). Таким образом, *жэнь* здесь понимается как совпадение индивида с социальными нормами.

Овладение текстом культуры (со-знанием) невозможно без межличностной коммуникации. Коммуникация в соответствии с нормами приводит к *жэнь*: «Цзы-гун сказал: „Благородный муж посредством *вэнь* (знаки, письменность, культура. — *Е. Ш.*) обретает друзей; посредством их дружбы снискивает *жэнь*“» (XII, 24). Необходимость коллективной мыследеятельности неоднократно подчеркивается в «Луньюе»: «Учитель сказал о Цзы Цзяне: „Воистину он благородный муж! Если бы не было достойных людей в Лу, как бы он смог приобрести характер?“» (V, 2). Констигирующий характер общения, отделяющий природное (*чжи*) от культурного (*вэнь*), подытоживается в конце памятника: «Нельзя объединяться в стаю с птицами и зверями. Если не с этими людьми объединяться, то с кем же объединяться?» (XVIII, 6).

В процессе социальной коммуникации происходит поэтапное восхождение от природной природы (*син*) к человеческой. «Учитель сказал: „По натуре все друг другу близки. По приобретенному все друг от друга далеки“» (XVII, 2), т. е. можно сказать, что приобретенное обучением знание отдельных текстов культуры зависит от личного опыта. Накладываясь на изначально пустую матрицу (природа-*син*), накопленное частное знание разделяет. Поэтому неоднократно в «Луньюе» знание противопоставлено гуманности как часть целому (IV, 2; VI, 21). Но высшая мудрость (*шан чжи*), отличная от житейского знания, полностью овладевшая всем мета-текстом культуры, становится снова единой и неизменной, и в том она подобна *жэнь* (см. VI, 21); в близком смысле Конфуций говорит и в другом месте: «Самые мудрые и самые глупые не могут измениться» (XVII, 3). Поэтому благородный муж, носитель *жэнь* и совершенной мудрости, обладает всеобщностью (II, 14).

Всеобщность как психическое свойство предполагает особое состояние сознания, связанное с изживанием эго, которое обусловлено частным знанием. Об этом в «Луньюе» сказано так: «Раньше тот, кто учился, становился собой; теперь тот, кто учится, делается другим» (XIV, 25). Это место можно интерпретировать как признание того, что при полном овладении техникой межличностной коммуникации психика индивида деперсонализируется. Здесь уместно будет заметить, что прочтение «Луньюя» с точки

зрения описания психологии межличностной коммуникации позволяет, не прибегая к конъектурам, давать практически буквальный, но принципиально разнящийся с традиционно-интерпретаторским перевод. Это, в частности, касается предыдущего отрывка «...делается другим».

Продолжим анализ контекстов *жэнь*. Ориентация на деперсонализацию видна и в следующем пассаже: «Способность близко-сходно уподобляться можно назвать методом [способом реализации] *жэнь*» (VI, 28). В этой фразе мы вплотную подошли к второй части программного определения *жэнь* — «преодолеть себя» (XII, 1).

Подавление личного в человеке неоднократно признается в «Луньюе» признаком *жэнь* и свойством благородного мужа. «[Стремлениям к] победе и наказаниям, ненависти и желаниям нет хода — это создает *жэнь*» (XIV, 2). В другом месте говорится: «Учитель был выше четырех: вне уместования, вне категоричности, вне упрямства [закоснелости], вне я» (IX, 4).

Эти качества кратко выражены в гл. XV, 23 одним понятием — *шу*: «Цзыгун спросил: „Можно ли всю жизнь руководствоваться одним словом?“ Учитель сказал: „Это слово — взаимность (*шу*), не так ли?“» Иероглиф *шу*, образованный из частей «подобный, схожий» и «сердце», в значении «терпимость, прощение, взаимность» встречается также в гл. IV, 15: «Цзэн-цзы сказал: „Путь учителя в преданности и взаимности, больше ничего“».

Смысл «взаимности» (или «подобия сердца») может быть дополнительно пояснен при сопоставлении следующих характеристик: «Учитель не был твердым-закосневшим (*гу*)» (IX, 4) и «Конфуций в деревне был подобен безыскусным и здоровым и будто не умел говорить» (X, 1). Следовательно, совершенному человеку, обладателю *жэнь*, свойственна гибкость и готовность к личностной трансформации ради социальной конформности (симморфизма).

Взаимность достигается нелегко, точнее, в рамках обычного сознания она недостижима. «Цзыгун сказал: „То, чего я не хочу, чтобы делали мне, я не хочу делать другим“. Учитель сказал: „Сы! Этого добиться невозможно!“» (V, 14). Традиционная экзегеза считает, что здесь говорится о трудности обретения состояния *у-во* («не-я»). В тексте «Луньюя» отрицание личности выражено сочетанием «не-я», где в качестве отрицания использован древний иероглиф, уступивший позднее другому отрицательному знаку *у*. Но с этим вторым знаком записывается иероглифический бинорм *у-во* (яп. *муга*), основная концепция китайского и японского буддизма.

Из этого можно сделать вывод, что понятие «не-я» — точка стремлений приверженцев Дзэн — наличествовало в менталитете создателей «Бесед и суждений» и считалось свойством Конфуция. Таким образом, конечные цели адептов всех религиозно-философских учений Дальнего Востока — китайских даосов, последователей чань/дзэн в Китае и Японии, а также Конфуция и его ближайших учеников — в принципе совпадали. Двигаясь с диаметрально противоположных позиций — отказа от культуры и слияния с культурой до полного растворения в ней — авторы «Даодэцина» и «Луньюя» пришли к схожему решению проблемы связи единичного и единого. Труднодостижимое состояние «не-я» считалось в тексте «Луньюя» наилучшим для практикования человечности-*жэнь* и взаим-

ности-шу. Это состояние может восприниматься на обыденном уровне как глупость. «Я беседовал с Хуем целый день, — сказал Конфуций, — и он, как глупец, ни в чем мне не прекословил. Когда он ушел, подумал о нем и смог понять, что Хуй далеко не глупец» (II, 9). Обретение «не-я» снимает личностные различия и делает человека внешне глуповато-отрешенным. Такой человек испытывает трудности в продуцировании речи и вообще говорит мало, ибо отсутствие разницы с другими, взаимность и толерантность делают высказывание себя необязательным. Несколько раз Конфуций говорит о противоположности *жэнь* и обильных речей, а как-то, желая похвалить достойного, он заметил: «Этот муж не говорит. А когда говорит, попадает в самую суть» (XI, 13). И о себе Конфуций однажды сказал: «Я не хочу говорить» (XVII, 19). «Говорить» в данном случае — это говорить от себя, проявляя обособленный взгляд на вещи. Идеал же благородного мужа, пребывающего в состоянии *у-во*, требует не самовыражения, не умножения текстов, а воспроизведения старого — «излагать, но не творить» (VII, 1).

Все вышеизложенное позволяет заключить, что в «Луньюе» совершенный человек, носитель *жэнь* и *шу*, обладает измененным состоянием сознания, не схожим с обыденным. Это состояние заключается в отказе от личного и интеграции с коллективным.

В то же время нельзя утверждать, что полное растворение в безличностном есть идеальное состояние для индивида. Слияние с другим/и — это путь к самореализации, к актуализации своей истинной сущности. «Не иметь друзей (или друга), — говорит Конфуций, — не быть подобным себе» (I, 8). Интересно, что близкая, но существенно отличная позиция восточнохристианской патристики решает проблему друга следующим образом: «„Быть без друга“ таинственным образом соприкасается с „быть вне Бога“»¹¹.

Приведем кстати еще несколько идей из святоотеческих писаний в изложении П. А. Флоренского, парадоксально на первый взгляд совпадающих с конфуциевым «преодолеть себя». Китайские экзегеты толкуют это место как необходимость «ограничивать телесные хотения и животный эгоизм, возникающий от потакания соблазняющим человека органам чувств»¹². Вот православная позиция: «Я свободно делает себя не-Я, или, выражаясь языком священных песнопений, „опустошает“ себя, „истощает“, „обхищает“, „уничужает“, т. е. лишает себя необходимо данных и присущих ему атрибутов и естественных законов внутренней деятельности по закону онтологического эгоизма или тождества; ради нормы чужого бытия Я выходит из своего рубежа, из нормы своего бытия и добровольно подчиняется новому образу, чтобы так включить свое Я в другие существа, являющиеся для него не-Я. Таким образом, безличное не-Я делается лицом, другим Я, то есть Ты»¹³.

Если вдуматься, сходство в этом отношении дальневосточной и восточно-православной мысли не случайно. Идеи межличностной связи как залога гармонической актуализации личности и выхода ее за обособленные атомарные рамки не могли быть чуждыми традиции восточного богословия. Если было сказано: «Где двое или трое собраны во Имя Мое, там Я среди них» (От Матф., 18, 20), то тем самым межличностному контакту изначально был придан метафизический статус. «Два, — коммен-

тирует П. А. Флоренский, — это новое состояние химии духа, когда „один да один“ („опара“ притчи) преобразуется качественно и образует третье („вскисшее тесто“).

Общезвестная максима «Бог есть любовь» в японском традиционном сознании понималась бы чрезвычайно конкретно. Любовь как направленность индивидов друг на друга есть поле духовной соотнесенности, внеличностная субстанция гармонии (человеческий контекст), в которой осуществляется самореализация индивида.

В той же 18-й главе Матфея в следующих 21—22-м стихах говорится о необходимости бесконечного прощения — до семижды семидесяти раз. И здесь можно отметить буквальное совпадение с конфуциевой заповедью прощения *шу* как залога правильного пути и снискания в себе состояния *жэнь*. Однако компаративные этюды на этом придется прекратить. Сходство ряда положений о конституирующем и сакральном характере межличностной коммуникации заложено в принципиальных и докультурных основах человеческого устройства, но в разных культурах философско-религиозная рефлексия и конкретная реализация коммуникативных интенций оказываются всегда разными. Если для японцев уже само по себе слияние — со-смыслие и со-чувствие — с другими означало приобщение к единому сознанию (мысли или сердцу — *иссин*), что было идентично Абсолюту, то на Западе Абсолют был заперделен тварному миру и обладал своим персонифицированным трансцендентным бытием.

Поэтому внешне весьма близкие японцам слова аввы Фалласия: «Одна любовь соединяет создания с Богом и друг с другом во единомыслие» — на деле оказываются принципиально иным решением проблемы межличностной розни. Личный Бог является посредником в человеческой коммуникации, будучи вершиной треугольника, стягивающей отдельные личности, не могущие соотноситься непосредственно. П. А. Флоренский об этом писал так: «Любовь к брату — это явление другому, переход на другого, как бы втечение в другого того вхождения в Божественную жизнь, которое в самом Бого-общающемся субъекте создается им как ведение Истины. Метафизическая природа любви — в сверхличном преоборании голого самотождества „Я=Я“ и в выхождении из себя, а это происходит при истечении на другого, при влиянии в другого силы Божией, расторгающей узы человеческой конечной самости. В силу этого выхождения Я делается в другом, в не-Я, этим не-Я, делается единосущным брату». Таким образом мы видим, что Абсолютная истина познается в любви, но это не любовь как высший вид общения с Другим, это прежде всего любовь к Богу. «Любовь любящего, — подтверждает Флоренский, — переноса его Я в Я любимого, в Ты, тем самым дает любимому Ты силу познавать в Боге Я любящего и любить его в Боге. . . Свое Я он переносит в Я первого через посредство третьего. . . Поднимаясь над границами своей природы, Я выходит из временно-природной ограниченности и входит в Вечность. Каждое Я есть не-Я, то есть Ты в силу отказа от себя ради другого. Вместо отдельных, разрозненных, само-упорствующих Я получается двойца — двуединое существо, имеющее начало единства своего в Боге: „Finis amoris, ut duo unum fiant“»¹⁴.

Между тем эти идеи оставались в реальной жизни малоосуществи-

мыми. Западная личность была прежде всего связана с личным надмирным Богом, каждый стремился к нему самостоятельно, в акте личного обращения. Вся история западной традиции в итоге — это история динамического прорастания эго, путь безудержного экстравертного развития. Фаустовский человек, резюмировал О. Шпенглер, культурософски глядя на закат Европы, есть некое Я, на самое себя опирающаяся сила в последней инстанции принимающая решение о бесконечном.

Что же касается средневекового сознания, то для его представителей обращение к Другому было уже само по себе обращением к Абсолюту. Такой подход, не столько специфически буддийский, сколько специфически японский, проявляется и в современном японском обществе. Израильский культуросолог-компаративист Исаяя Бен-Дасан назвал японское мировидение нихонизмом (японизмом. — *Е. III.*). В картине мира нихонизма место бога или какой бы то ни было высшей силы занимает человеческое общество, причем представляемое весьма конкретно. «Не бог и не дух создали мир человека, — излагает Бен-Дасан традиционный взгляд на мироустройство, — он был создан соседями из дома рядом и трех домов напротив»¹⁵.

Однако анализ объема понятий терминов, употреблявшихся для обозначения личности, сразу увел нас к признанию вовлеченности этого типа человеческой особи в систему межиндивидуальных связей, в которых личность единственно могла обрести свой статус. Теперь следует рассмотреть представления о **природе** индивидуального сознания в средневековой японской традиции с тем, чтобы продемонстрировать иной уровень осмысления проблемы личности внутри культуры, а именно уровень религиозно-философской рефлексии. После этого мы рассмотрим еще один уровень, а именно уровень неотрефлексированного творческого самовыражения, проявляющийся в характере образной системы и композиционной структуре разных видов японского искусства. Этот уровень рассмотрения способа личностной идентификации будет последним и контрольным, дополнив лингво-этимологические и религиозно-философские характеристики.

В основе всех средневековых буддийских текстов, наложившихся в Японии на архаические пантеистические верования синтоизма, лежит убеждение в отсутствии личного Я и вообще индивидуального сознания. «Нет ничего, что можно было бы назвать „я“ или „мой“; «Также и сознание (*син*) — оно непостоянно, оно страдает, а истинной сущности у него нет»¹⁶. Выражений такого рода в буддийских текстах самых разных толков великое множество. Откуда в таком случае возникают представления о личности и сознании и что можно назвать существующим? «*Мугасты* (нет ни Я, ни сознания), — учил крупнейший философ школы Сингон Кукэй (774—835), — *тада ун* (то, что есть, — только *скандхи*)»¹⁷. *Скандхи* (санскр.) — это группы *дхарм*, конституирующие различные проявления индивидуального. *Дхармы* же есть некие трудноопределимые элементарные сущности. Согласно одним текстам, они реальны и составляют основу всех вещей, согласно другим — они пустотны и являются всего лишь продуктом помраченного (индивидуального) сознания. Комбинация *дхарм*, зависящая от цепи причинно-следственных связей, образует то, что можно назвать единичной личностью. О. О. Розенберг

так писал об этом: «В основании потока индивидуального сознания лежит комплекс трансцендентных реальностей, носителей-дхарм, которые, производя мгновенные манифестации, проявляются в виде потока мгновенных комбинаций; цепь таких комбинаций и составляет ту иллюзию, которая называется субъектом вместе с тем, что он сознает»¹⁸.

В любом случае, если следовать формуле «гаку хоу» (Я — пусто, дхармы существуют) либо «гаку, хоку» (Я — пусто, дхармы — пусты), личность признавалась нереальной, не имеющей сущностного бытия. Но что может иметь собственное бытие и в результате чего появляется индивидуальное сознание? В ряде сутр, например в Ланкаватара-сутре и комплексе Праджняпарамита-сутр, повествуется о природе мира, или истинной реальности, лежащей за иллюзорными различиями. Мир, согласно «Ланкаватаре», не что иное, как сознание¹⁹. Учение о сознании (санскр. *виджняна*) представляет собой позднейшую и окончательную форму буддизма, считал Ф. И. Щербатской²⁰.

В трактате «Виджнянамата-шастра» Васубандху, основного мыслителя философской школы виджнянавадинов-йогаচারов (учение которой развивалось в Китае школой Фасян, а в Японии — Хоссо), сказано, что весь мир состоит из единого сознания — сознания-хранилища (санскр. *алая-виджняна*). Оно безначально волнуется, и на его поверхности постоянно всплывают и мимолетно исчезают дхармы, определяющие чувственно воспринимаемые феномены. Дхармы или кирпичики-монады содержатся в сознании-хранилище в виде семян или зародышей. Так называемое материальное рассматривается как сумма чего-то видимого, обоняемого, слышимого и осязаемого, ощущаемого на вкус. За эти ощущения ответственны определенные виды дхарм — дхармы чувственного восприятия. С этими дхармами связан второй тип сознания — *мана-сики* («обобщающее, концептуализирующее сознание»). Оно систематизирует результаты сознания, получаемые в результате манифестации дхарм чувственного восприятия, приводит различение «дел и вещей», выделяет субъекты и объекты и в конечном счете утверждает реальность Я. «Поэтому *мана-сики* рассматривается как продукт заблуждений: „глупое (дурное) [знание относительно] „я“» (яп. „гакэн“); «[само]довольство [относительно] „я“» (яп. „гамаи“) и «любовь к [собственному] „я“» (яп. «гаай») — из «Тридцати стихов-рассуждений о только-сознании», китайский перевод трактата Васубандху «Тримшика-виджняна»²¹.

Сознание *мана-сики* внедряется в бездеятельное и недифференцированное сознание-хранилище и извлекает оттуда семена (яп. *сюдзи*) — некую потенцию проявления дхарм. Обусловленные этими семенами сочетания дхарм образуют основу «тел и вещей» и через *мана-сики* воспринимаются чувственными сознаниями. Таким образом, возникает ощущение своего Я и человек воспринимает то, что обыденному сознанию представляется окружающим миром со всеми имеющими в нем место явлениями²².

Поскольку индивидуальный разум *мана-сики* воспринимается сугубо отрицательно, то способ обретения истинного знания или просветления заключается в подавлении рассудочной деятельности и ограничении чувственного восприятия. Цель экзистенции — успокоение в сознании-хранилище, понимаемом как Абсолют, и обретение его полноты.

Сознание-хранилище, или тело Закона Будды, т. е. Единое, не отделено от мира индивидуальных сознаний никаким трансцензусом. Они составляют два уровня единого бытия — абсолютный и феноменальный. Между ними отсутствует преграда (яп. *музэ*), равно как и между отдельными феноменами — комбинациями дхарм, индивидами. Все они входят в Единое, во всеохватную общность. В теории школы Кэгон положение о всеобщей связи и взаимопроникновении единичных объектов было доведено до детально разработанного учения о «мире Дхармы (или Закона в едином сознании)» (*иссин-хоккай*). Мир Закона — это изначальное тело, или все сущее, включающее в себя «десять тысяч вещей и дел».

Понятие «мир Закона» было подвергнуто в учении Кэгон детальному анализу. В основном каноническом тексте этой школы «Кэгон-кё» (санскр. «Аватамсака-сутра») говорится о проникновении мудрости (света, тела, звука и т.д.) Будды во все сферы обитания, т. е. о наполненности всего сущего сущностью Будды. В главе «Отдаление от сферы обитания» («Рисэкан хон») «Кэгон-кё» делается принципиально важное заявление: «Узнаем, что дхармы Будды суть дхармы „сферы обитания“, дхармы „сферы обитания“ суть дхармы Будды. Дхармы Будды не отличаются от дхарм сферы обитания. Все дхармы полностью входят в „мир Закона“»²³.

«Сфера обитания» (*сэжэн*) производна от санскритского *лока*, это понятие трактуется как место жизнедеятельности живых существ, окружающее пространство со всеми его «делами и вещами» (*дзимоцу*)²⁴. Итак, «мир Закона» Будды идентичен «сфере обитания» людей.

«Мир Закона» в философии Кэгон рассматривался с четырех точек зрения. «Во-первых, „мир Закона“ включает в себя „дела и вещи“, различающиеся по виду, т. е. то, что находится перед нашими глазами. Во-вторых, „мир Закона“ несет в себе „принцип“ (*ри*), согласно которому все живые существа и Будда тождественны по своей сути (*сё буцу бёдо*), они — „не два“ (*муни*), не различаются (*мусябэцу*). В-третьих, в „делах и вещах“ скрыта „абсолютная реальность“ (*синнё*), а в „синнё“ — „дела и вещи“. В-четвертых, „каждая пылинка и каждый волосок“ происходят из „синнё“. . . В конечном счете „мир Закона“ толкуется как (1) „изначальное тело“ (*хонтай*, т. е. сущность) вселенной, космоса (*утю*); (2) „изначальное тело всех вещей“ (*маммоцу*); (3) „вид“ (*со*) всех дхарм. . . Таким образом, и „среда обитания“ является проявлением „синнё“». — формулирует один из ведущих советских буддологов А. Н. Игнатович²⁵.

Теперь настало время рассмотреть, в каком отношении друг к другу находятся различные феномены, или «десять тысяч вещей», вплавленных в Единое. Согласно доктрине причинности, детально разработанной Нагарджуной (санскр. *пратитья-самутпада*), все феномены взаимозависимы, они могут определяться лишь относительно друг друга; абсолютной точки отсчета или единого угла зрения нет. Но это не значит, что нет вообще точек отсчета. Напротив, в определенном смысле только благодаря взаимному соположению единичного и можно определить всякий феномен (положить ему предел), а также в мозаике множественной точечной псевдореальности увидеть истинную реальность, или Абсолют.

Еди́нчиное лишено самообоснования и самоидентификации, в этом смысле оно «пустотно». «Пустотность» (санскр. *шуньята*) как истинная природа вещей является основной категорией онтологии буддизма, введенной Нагарджуной и всесторонне разработанной последующей буддийской мыслью. Наиболее адекватным пониманием *шуньяты* следует считать пустотность как лишенность постоянных атрибутов, а также то, что исследование природы вещей (мира, сознания и т. д.) замыкается на определении одного через другое, т. е. на относительности. Как «относительность» (relativity) понимал *шуньяту* Ф. И. Щербатской²⁶, и эта трактовка остается в современной буддологии признанной²⁷, хотя и дополненной последующими исследованиями²⁸.

Что означала такая философская система в сотериологическом плане? Монистическое учение о всеобщей связи исключало возможность экзистенциального отчуждения. «Все необъятное количество сознательных существ, начиная от издателей ада, животных и людей до высших форм святых личностей, — излагает О. О. Розенберг буддийскую доктрину, — составляют как бы одну общую семью, где каждый член движется по направлению к конечному покою. . .» И в другом месте: «Объединение всех, как частей единого абсолютного, есть залог спасения каждого в отдельности и основа того, что каждый должен стремиться к конечному покою, не для себя лично, а как часть всего»²⁹.

Итак, философско-религиозной базой самоощущения человека в средневековом японском обществе были представления об иллюзорности обособленного Я, о включенности на правах равной и полноправной доли в социокосмическую целостность, в человеческий контекст. Эти представления были присущи не только буддизму, но и синтоизму и конфуцианству, в той или иной форме идеологически оформляющих сознание средневекового японца³⁰. Но насколько действенными могли быть эти учения на уровне само- и мировосприятия среднего человека? Современный исследователь, невольно исходя из нормы современного сознания, не может исключить возможности того, что реальное самосознание индивида не совпадает с навязанными ему обществом идеологическими установками. Коль скоро речь идет о такой тонкой материи, как человеческое Я, то можно ли поверить, что это Я однозначно укладывалось в морализаторские максимы Конфуция, в ритуальную практику и магию синто или в чрезвычайно сложную философскую догматику буддийских законоучителей? Большая часть народа, по всей видимости, не могла этой догматики звать, а коли знала, вряд ли в ней разбиралась. Поэтому, чтобы с большей точностью можно было говорить, парафразируя известные слова, не о личности «фарисеев и книжников», а о личности «Авраама, Исаака и Иакова», т. е. тех, кто не занимается философскими спекуляциями, нам непреложно следует обратиться к иному виду текстов — текстов, в которых не говорят про личность, а «проговариваются». Речь идет о текстах вторичных моделирующих систем, т. е. об искусстве.

Художественные тексты играют ключевую роль в создании модели сознания. В знаковой форме памятников литературы и искусства зафиксированы духовные представления их создателей. Если воспользоваться данными анализа различных видов искусств, абстрагировавшись от жанрово-видовых особенностей, то можно выявить их структурную общ-

ность, которая в рафинированном виде отражает способ мышления. Внутренняя структура художественного произведения, особенности сцепления и рядоположенности его элементов, как правило, не осознаются автором (если мы не имеем дело с сознательным модернистским формообразованием). Автор более или менее сознательно выбирает сюжеты, жанры, тропы, но морфология его текста задается культурным контекстом, а значит, всегда свидетельствует не о том, что он хотел сказать, а о том, что в действительности сказал.

Но прежде отметим, что составлялись художественные тексты в самых разных видах искусств средневековой Японии коллективно. Никакие внешние причины (узкая специализация, ограниченность во времени и т. п.) не заставляли японского художника работать совместно с другими. В принципе он мог делать все сам от начала до конца, но не делал, исходя из того, что, объединившись с другими, создаст нечто качественно иное. Коллективное творчество вызвано к жизни не гением отдельных художников, не механическим сложением разных Я, но глубинно ощущаемым общим Мы. Наиболее заметны проявления коллективного художественного творчества в Японии развитого средневековья или, по традиционной периодизации, в эпоху Муромати (XIV—XVI вв.). Японская культура этого времени была по преимуществу культурой соучастия, однако в той или иной форме совместное порождение художественного текста было присуще всей японской традиции от древности и дальше. Собственно, в предпосылках творчества всегда в какой-то степени наличествуют элементы совместной мыследеятельности ввиду диалогического характера порождения текстов. Однако эксплицитная и отрефлексированная традиция художественного коллективного творчества для постархаических обществ является достаточно редкой.

Древнейшая японская поэтическая антология «Манъёсю» (753 г.) сохранила в своем корпусе отдельные песни, являвшиеся частью ритуальных игр *кагаи* или *утагаки*: например, тексты, записанные Такахаси Мусимаро в провинции Хитати («Манъёсю», IX, 1747—1760)³¹. В историческое время обрядовая переключка мужских и женских полухорий, образовывавшая «шлетенку из песен» (*утагаки*), уступила место поэтическим состязаниям *ута-авасэ*, а структура *сомон* («взаимное слушание») или *мондотай* («вопрос-ответ») — самых ранних японских поэтических текстов — получила органическое продолжение в стихотворном обмене песнями — *дзотока*. Написанные в качестве *дзотока* («подарка»), стихи в хэйанское время (IX—XII вв., время классической древности) значительно преобладали количественно над *докуэй* — стихами, сложенными в одиночестве. Так, например, в крупнейшем классическом романе «Гэндзи-моногатари» из 795 включенных в него *танка* подавляющее большинство (624) относится к *дзотока* и лишь 107 — к *докуэй* (остальные составляют промежуточные формы). Значительную часть хэйанских *дзотока* составляли так называемые *рэнка* или *коцута* («любвные песни»). Сплетенье песен символически воплощало связь влюбленных (или, шире, человеческие связи), предваряло и скрепляло их союз.

Приблизительно с начала X в. большое распространение получили «песенные собрания» *ута-авасэ*. Они являлись одним из частых и рогулярных способов времяпрепровождения, входя в дворцовый и домашний

ритуал знати. Большая часть танка, составляющих 21 классическую антологию, т. е. корпус всей национальной поэзии, написана именно во время *ута-авасэ*. Учет того, что многие знаменитые стихотворения складывались во время «песенных собраний», дает интересный материал по психологии творческого акта в средневековой Японии. Известнейшие лирические миниатюры, воспринимающиеся как выражение интимной связи человека и природы, как отголоски созерцательного одиночества или любовного томления, чаще всего создавались на заданную тему, в считанные минуты, в окружении участников и соперников.

Сделаем здесь еще одно этимологическое отступление. Слово «счастье» в японском языке состоит из двух корней, образованных от глаголов «делать» и «соединять, подходить, согласовывать, приспособливаться» (*авасэру*). То есть счастье для японцев — это «делать *авасэ*», приспособливаться, сочетаться.

На смену *ута-авасэ*, где сопоставлялись и сочетались отдельные поэтические миниатюры *танка* (буквально «короткая песня»), в эпоху Муромати пришел другой жанр поэтического творчества — *рэнга*. Буквальное значение этого слова — «сцепленные, нанизанные, поставленные в ряд стихи». Писались они группой участников «по кругу», первый давал зачин, второй подхватывал, третий дополнял, четвертый (или снова первый) поворачивал тему и т. д. Серьезное коллективное писание стихов выглядит странным и пугающим — обобществление интимного поэтического дара для современного западного человека есть вещь совершенно невозможная. Собственно, и о *рэнга* до последнего времени упоминали с пренебрежением как о некоем курьезе, «игре привилегированных классов» и т. д. В *рэнга* «автор связан предыдущим стихом, который он должен закончить, и посему он не может дать свободу своим спонтанным сочинительским порывам. . . В конце концов цепь из нанизанных строф представляет собой мешанину из лоскутов, компромисс между несколькими авторами»³². Составление *рэнга*, конечно, можно назвать компромиссом, но компромисс этот был достаточно безболезненным и вполне сознательно желанным. Более того, *рэнга* в средневековой Японии была одним из средств умаления эго при помощи ритуализованного моделирования совместности — творения единого поэтического текста, имевшего в большинстве случаев сакральный статус.

Значительная часть *рэнга*, а также другой разновидности коллективных поэм — *хякусю* («сто песен») составлялись в качестве *хоню* («жертвоприношений») и *хораку* («усмирение души покойного или божества, которая радуется от соблюдения закона»). Группа участников собиралась в особые установленные дни, в специально подготовленном месте (чаще в храме) и, сочиняя пейзажные или любовные незамысловатые внешне стишки, фактически занималась коллективной молитвой и воспроизведением ритуального порядка космоса.

И *рэнга*, и *хякусю* сочетают в своей структуре амбивалентные свойства фрагментарности и слитности. Каждый из участников создает в принципе законченную миниатюру — полную *танка* (в *хякусю*) или строфу (в *рэнга*). Часто индивидуальные *танка* записывались на отдельных листках бумаги (*тандзаку*), которые, телесно воплощая «листья слов» (*кото-но ха*), возлагались все вместе на алтарь, служивший, таким образом, местом

стяжения отдельных высказываний-танка, отдельных образов общей картины мира, отдельных личных сознаний, т. е., можно сказать, своего рода мировым древом.

Не обладая единым сквозным сюжетом, поэтическая цепь отнюдь не была все же «мешаниной из лоскутов». Новые строфы добавлялись в соответствии с жесткими, детально разработанными правилами, и скорее с заботой об общей гармонии целого, нежели о выразительности отдельных (личных) строф. Главным в *рэнга*, по словам ее теоретика Нидзё Ёсимото, была связь (или соотношенность — *какари*). Проследим на конкретном примере характер соотношенности отдельных строф в *рэнга*, приведя начало одной из самых лучших поэтических цепей — «Минасэ сангин хякуин», составленной Соги, Сёхаку и Сотё в 1488 г.³³

- | | |
|--|---|
| 1. юки нагара
ямамото касуму
юубэ кана | Снег хотя лежит,
в дымке основанья гор,
вечер наступил. |
|--|---|

Не давая полный комментарий к строфе (он занял бы около трех страниц), отметим время года — весна (сезонное слово *касуми* — «дымка»).

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 2. юку мидзу тооку
юмэ нихофу сато | Вдалеке бежит вода,
в аромате слив село. |
|---------------------------------------|---|

«Бежит вода» — от таянья стихов из первого трехстишия, развитие весенней темы. В пандан к «горе» появляется «вода» («горы-воды» — это, собственно, то, что по-русски переводится как пейзаж).

- | | |
|---|--|
| 3. кавакадзэ-ни
хито мура янаги
хару мизэтэ | В ветерке с реки
рощица теснит: и ив,
все глядит весной. |
|---|--|

Развитие весенней темы (зеленые ивы). Река появилась после того, как в предыдущей строфе речь шла о воде. «Аромат» вызвал также «ветер».

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 4. фунэсасу ото мо
сируки акэгата | С звуком лодки и шеста
стало явственно светлеть. |
|--------------------------------------|---|

Связь «лодки» с «рекой». Каждая строфа включает очередное чувственное восприятие: в этой строфе — звук, в предыдущей — видение, во второй — обоняние.

- | | |
|--|---|
| 5. цуки я нахо
кири ватару ё-ни
нокорураму | Неужель луна
в ночь, когда плывет туман,
в небе не стоит? |
|--|---|

Слово *ватару* (плыть) перекликается с *фунэ* (лодка). Непроницаемость тумана соответствует темной картине предыдущей строфы, когда лодку можно было различить лишь по звуку. Слово *кири* (туман) переключает время действия на осень. В эксплицитном виде она появляется в следующей строфе:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 6. симо оку нобара
аки ва курэкэри | Иней на полях лежит,
вот и осени конец. |
|---------------------------------------|--|

Иней (*симо*), относящийся, согласно классификационным схемам, к классу «падающих феноменов», упомянут в паре к поднимающемуся туману.

Гармония природы в относительности движения — сначала вверх, потом вниз.

- | | |
|---|--|
| 7. наку муси-но
кокоро то мо наку
куса карэтэ | Мошки верещат,
но бездушна к плачу их
вянет вся трава. |
|---|--|

Развитие темы осени. Трава перекликается с замерзшим полем из шестой строфы. Полевые насекомые плачут на покрытой инеем траве, но она, увя, увядает.

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 8. какинэ-о тохэба
араванару мити | Навестить кого придешь —
от забора гол стал путь. |
|--------------------------------------|--|

Продолжение сезонной темы — облетели листья, увяли травы. Появляется тема человеческих отношений.

- | | |
|---|--|
| 9. яма фуаки
сато я араси-ни
окуруран | Глубоко в горах
над селеньем резкий ветер
не притихнет ли? |
|---|--|

По-прежнему осень, продолжается тема отношений, появляется брошенная деревушка. Противопоставляется оголенная дорожка из предыдущей строфы и усыпанная листьями тропка (в этой строфе содержится аллюзия на классическое стихотворение, где говорится об осеннем ветре, заметающем листьями горную тропинку и мешающем тем самым свиданию).

Нет нужды добавлять здесь новые звенья — очевидно, что отдельные стихи гибко, но прочно и вполне осмысленно, если не сказать изощренно, сцеплены. Вряд ли нуждается в дальнейшем доказательстве то утверждение, что *рэнга* представляет собой сложное многочастное единство, которое складывается из внешне обособленных, но в то же время глубоко интегрированных меж собой частей. В гармоническом соотношении строф и неисчерпаемых возможностях развития и поворотов сюжета заключаются основные особенности поэтики *рэнга*. При этом приобрести свои качества этот вид поэзии мог, лишь будучи произведением коллективного творчества.

Нидзэ Ёсимото писал в трактате «Оан синсики», что «*рэнга* воплощает человеческий опыт и известную правду в более широком виде и на более твердом основании, нежели это может делать индивид. *Рэнга* имеет широту обзора и глубину чувства, основанные на мудрости многих»³⁴.

Подобно коллективному писанию стихов, другие виды искусства Японии также знали скорее групповое авторство, чем индивидуальное. Это подчас выражено не столь явно, как в *рэнга*, но характер связи автор — произведение обусловлен в них общими для всего искусства принципами. Так, в чайном действе главным было моделирование особой атмосферы, в которой сознание с помощью медиативной системы специально на то рассчитанного интерьера и утвари «развеивалось» и, преодолевая субъектно-объектные различия, становилось открытым для сознания другого.

Основной эффект, на достижение которого было направлено чайное действо, заключался в обретении *итидза* (букв. «единого сидения», «сп-

дения в единении»), т. е. со-чувствия и со-мыслия людей, что заставило бы каждого забыть о своем Я. Это с виду светское эстетизированное действие, находящееся на границе между искусством и игровым времяпрепровождением, имеет те же самые цели, что и собственно религиозная практика — преодоление единичности, прозревание за временной и феноменальной кажимостью зго вечной и неизменной абсолютной сущности³⁵.

Часто чайное действие сопутствовало коллективному сложению стихов и оформляло *рэнгакай* (поэтические собрания). Атмосфера *итидза* была решающим религиозно-философским обоснованием *рэнга* в не меньшей степени, что и *тяноу*. Овеществленное в поэтических цепях единодушие являлось выражением буддийского стремления к снятию оппозиции «мое-чужое». *Рэнга*, как и другие виды творчества, расценивалась как занятие, имеющее не столько эстетический, сколько религиозный смысл и назначение. Искусства почитались в буддийской системе ценностей «уловками» (*хобэн* — яп. от санскр. *упая*), т. е. средством передачи неизглаголемых прямо и непосредственно основных религиозных откровений³⁶.

Характер поэзии как коллективного обрядового действия явствует также из того факта, что часто в поэтическом собрании участвовали члены *миадза* — общины при синтоистском храме. В молитве богам, дабы умиловить их стихом (идуций с архаических времен обычай «заклятия песней»), каждый участвовал своим отдельным вкладом-долей, составлявшим необходимую часть целого. Таким образом, коллективные жанры поэзии являют собой творческую деятельность, направленную на преодоление единичности, причем не только отдельного стиха-высказывания, но и обособленного сознания. Высказывание каждого участника служит частью общего композиционного плана или на другом уровне — элементом коллективно моделируемой картины мира. Например, *хораку хякусю*, сложенная при участии императора Го-Цутимикадо в храме Минасаэ в 22 день 11 луны 4 г. Мэйо (1496), является по сути структурированным планом космоса³⁷. Сто *танка* разделяются на десять классов, в которых дается номенклатурный перечень мироздания. Каждый из участников номинацией отведенного ему элемента из мира природы или людей участвовал в ритуальном воспроизведении гармонии бытия, т. е. выступал в качестве составной части коллективного демиурга.

Из разновидностей сакрально отмеченных коллективно слагавшихся сцепленных строф следует еще упомянуть о *кюцукамури рэнга*, [т. е. *рэнга*, в которых первый и последний слог каждой строфы служил элементом акро- и телестиха. (Элементарной единицей слова и соответственно письменности в Японии считается силлабема.) При обычной вертикальной записи строф внизу и вверху по горизонтали справа налево шли строчки, имевшие темой какую-либо молитвенную формулу или просто перечисление имен будд и бодхисаттв. Подгоняя свою строфу (внешний ее уровень был безотносителен к программе) к очередному слогу молитвы, например «Наму Амида буцу» — «Взываю к имени Будды Амиды», каждый участник поэтического заклинания играл в общем действе свою особую и незаменимую роль. Роль эта великолепно иллюстрирует контекстуальный характер японского склада личности — каждый человек не взывает к высшей силе уединенно, моля о собственном спасении или

перемене ума, но и не скандирует одно вместе со всеми, голоса не сливаются в унисон, они пребывают нераздельно-неслиянными. Отметим для сравнения, что подобный вид молитвы был, пожалуй, более эффективным, нежели соборная молитва, при которой все в лад говорят одно, но, с другой стороны, каждый сам за себя говорит все с начала до конца.

Итак, рассмотрение феномена коллективного творчества подтверждает заключение Кимуры Бина о том, что сознание личности японца реализуется как самосознание в контингууме «я — другие»³⁸. Поэтому умаление собственной индивидуальности, что являлось неперемнным условием коллективного творчества, отнюдь не было насилием над собой. Более того, если личность не аутоцентрирована и ее основная структура находится вне индивида и выступает в виде «соотнесенности», сфокусированной на пространстве между индивидами, то именно совместная работа может обеспечить реализацию латентных возможностей человека. Ёсимото писал, что *рэнга* помогает обрести состояние просветления³⁹. Достигается это добровольным и естественным вхождением в рамки, заданные другими поэтами, а в результате из поэзии форм, как писал один из крупнейших поэтов XV в. Синкэй (1406—1475) в трактате «Саса-мэгото», рождается «поэзия бесформенного *хоссин*» (от санскр. *дхармака* — тело Будды или тело Закона)⁴⁰.

Безлично-исполнительский характер культуры (ср. конфуциево «излагаю, а не творю»), коллективность придавали искусству широкую социальную базу, снимая оппозицию читатель — писатель и лишая поэта ореола непонятого и непонятого гения. При таком подходе автор скорее предстал рассказчиком, извлекающим из коллективного бесформенного хранилища общее достояние и актуализирующим его в конкретной форме. Форму эту можно было менять, что часто делал, например, наиболее значительный поэт *рэнга* Соги (1422—1502), поправляя не слишком удачные звенья своих сомысленников. Поэтому при восприятии произведения, написанного несколькими «излагателями», у читателя в принципе отсутствует поклонение перед авторитетом. Это произведение и довлеет самому себе, и свободно (как «общее», как «ничье») подчиняется читательской или зрительской интерпретации. Впрочем, произведения коллективного творчества имеют подчеркнуто выраженный процессуально-игровой характер, они рассчитаны на сиюминутное исполнение, а не на результат. Сложение совместной цепи во время сидения в единении было своего рода подспорьем для деперсонализации, при этом эстетическая значимость отдельных звеньев была неоднородной, что вполне естественно. Поэтому столь же естественно, что после того, как поэма *рэнга* переписывалась и возлагалась на алтарь, она завершала свое сакральное и медитативное бытие и продолжала функционировать в культуре уже скорее как факт литературы — нередко цепь расчленилась, лучшие звенья переписывались и попадали в антологии, менее удачные забывались.

Феномен коллективного творчества имеет важные аспекты, интересные именно с точки зрения межличностных отношений. В ситуации группового сочинительства создатель и потребитель произведения были связаны весьма прочно, ибо реципиент потенциально мог стать автором. Так часто и бывало — например, *рэнга* «Анэгакодзи Имасинмэй хякуин» составлена тринадцатью поэтами. Некоторые из них (Садаеси, Рюсо,

Сэйа) сложили всего по два-три стиха, но это не значит, что остальное время (т. е. около четырех часов) они были пассивными слушателями и зрителями. Атмосфера «единого сидения» позволяла им соучаствовать без произнесения слов и время от времени свободно подключаться в цепь.

Итак, обращение к способу порождения поэтических текстов в средневековой японской традиции выявило принципиальную разомкнутость творческого процесса. Диалогическое общение различных индивидуальных сознаний или как-бы-личностей в акте коллективного творчества создает коллективную картину мира. Рассмотрим теперь характер образной системы в *рэнга* и других видах искусств на предмет попыток более сущностного анализа специфики японского склада личности. Как верно заметил классик, народность не заключается в описании сарафана, однако я исхожу из убеждения, что *манера* описания того же сарафана есть не что иное, как манера понимать вещи. Или, иначе говоря, в центре нашего внимания теперь будет манера сплетать слова, которая при проекции на менталитет даст дополнительный и весьма показательный материал для уяснения сущности японской традиционной личности.

В классической японской поэзии порядок расположения и подчинения слов таков, что нередко отдельные знаки лишены своей имманентной сущности и растворяются в сложном многосоставном единстве, которое, складываясь из отдельных частей, принципиально к ним не сводится. Одна-единственная строка (имеется в виду часть строфы в пять или семь мор) не в состоянии вместить одну идею или законченный образ — она слишком коротка для этого. Обычно строфа состоит из единого целого, в котором конце каждой части содержится в начале следующей, а эта следующая начинается еще в предшествующей. Например:

юку мидзу тооку	Вдалеке бежит вода,
умэ нихофу сато.	в аромате слив село.

Тооку (вдалеке) может рассматриваться как обстоятельственно-соединительная форма предикативного прилагательного *тоои/тооки*. Но одновременно *тооку* находится в той же позиции к *умэ* (слива), что и *юку* (идти, идущий) к *мидзу* (вода), т. е. в принципе возможно сочетание первой и второй строк в одно целое: «Бежит вода. . . вдалеке // деревня в аромате слив». Подобные случаи соединения текста можно видеть практически в каждой строфе.

Так же тесно связаны между собой и отдельные строфы — не только на уровне повествования, но и на уровнях семантики отдельных слово-образов и синтаксическом. Некоторые из строф *рэнга* кончатся существительными, тогда как следующие начинаются глаголами. Вместе эти существительные и глагол образуют свое отдельное высказывание или образ. Еще пример из «Минасэ сангин хякуин»:

кокоро ару	Столь изящный вкус —
кагири дзо сируки	не сравнится с ним никто —
ё сутэ хито	у того, кто бросил мир.
	(Согэ, 59)
осамару нами-ни	По затихнувшим волнам
фунэ идзуру мию	видно — лодка вдаль плывет.
	(Согэ, 60)

На содержательном уровне упоминание плывущей вдаль лодки развивает тему ушедшего из бренного мира благородного человека, на лексико-грамматическом — строфы объединены концом и началом: *ё сутэ хито осамару* означает «оставивший мир человек затих (смирлся)». Таких примеров можно привести немало. Из них явствует, что на границе строф, связанных подобным образом, рождаются особые микрообразы, в которых полностью исчезают обособленные высказывания двух поэтов.

Целые строфы в *рэнга* также несамостоятельны и подчинены соседним, конкретный смысл отдельной строфы может меняться на противоположный в разных сочетаниях с предыдущей и последующей⁴¹. Можно сказать, что отдельные образы растворяются полностью в соседних и вместе с тем притягивают их к себе, образуя изменчивые островки смысла. В поэме-цепи отдельные образы перетекают из строфы в строфу, из строки в строку, сталкиваясь и дополняя друг друга по принципу диффузии. Эманация смысла распространяется из каждой строфы и вверх и вниз (или направо и налево — в оригинальной записи). Вся стихотворная цепь представляет собой зыбкую гармонию плюралистического целого, не сводимого к составным элементам. Самостоятельность отдельных строф действительна лишь до определенной степени. Их независимое бытие оказывается псевдо-бытием и отрицается во имя истинного нерасчлененного бытия всех фрагментов стихотворной цепи.

Схожий принцип организации текста можно видеть и в других видах искусств, например в драмах *ёкёку*. В них, как и в *рэнга*, отдельные части текста соединяются между собой словами-связками, омонимами, в результате чего весь текст становится непрерывным потоком. Об этом писала переводчица *ёкёку* Т. Л. Делюсина: «Одна фраза вытекает из другой, смыкаются между ними грани, теряется ощущение грамматического времени, отражая до некоторой степени постоянное размывание временных границ, свойственное плану содержания». Следующий пример иллюстрирует эту особенность:

«ицумадэ мо кими га ё-ни
сумиёси-ни мадзу и китэ
арэ-нитэ матимоосан-то
юунами-по миги ва нуру
ама-но кобунэ-ни утиноритэ. . .»

В данном отрывке два слова-связки: 1) „сумиёси“ как географическое название и в значении „хорошо жить“, „хотелось бы жить“; 2) первый компонент сочетания „юунами“ („ночные волны“), совпадающий по звучанию с глаголом *юу* („говорить“). Слова-связки, завершая одну часть текста, одновременно начинают другую: „. . . Во времена правления нашего государя вечно / желаем бы жить. В Сумиёси / я теперь отправляюсь и буду ждать там“, — / так промолвил. Ночные волны / бьют о берег, и вот, взойдя в рыбацкий челн. . .“⁴²

Сходный принцип организации художественного текста можно найти и в живописи. Это с особенной наглядностью проявилось в многостворчатых ширмах *бёбу*, которые можно назвать живописным соответствием стихотворным цепям *рэнга*. Мотивы природы на ширмах свободно перетекают с одной створки на другую, композиционный центр

отсутствует; собственно, нет и того, что можно назвать композицией, — все изображение не объединяется ни сюжетом, ни точкой зрения.

Створки ширм отнюдь не были самодостаточными картинами. Изображения, как правило, делились по вертикали границей меж двумя створками, подобно тому как отдельные вербальные образы в *рэнга* заключены в две-три соседние строчки. Изображенные художником отдельные мотивы или микропространства были связаны между собой белым фоном. Объединенные им, они рассматривались уже не сами по себе, а в совокупности. Впрочем, эту совокупность, как и единичность, нельзя абсолютизировать. При экспонировании ширма ставилась на пол зигзагообразно, и в едином пространстве появлялись отдельные грани. Самое верное — сказать, что ни один отдельный знак-образ не замкнут и не свободен от влияния всех остальных и ни одна целостность не монолитна.

Прекрасный пример того же типа образного мышления являет собой пространственное решение интерьера построек стиля *сёин-дзукүри*. „Весь дом состоит из совокупности нескольких пространств равной ценности. ... — описывает Х. Энгель, — не существует высшей точки пространства, которая могла бы представить начало и конец. Таким образом, открытие одной комнаты другой (раздвигая стены) есть не более, как прибавление равного к равному, так что их пространства или полностью смешиваются, или, если и остаются отдельными, не конкурируют друг с другом»⁴³.

Особый склад мышления и отношения к единичному и единому, который вырисовывается из характеров знаков-образов языка искусства, находится в связи и с естественным языком. В японском, как и китайском, языке нет различия между единственным и множественным числом, не существует категории рода, у глаголов отсутствуют категории лица и числа. Идеографический характер иероглифической письменности наделяет каждый знак своим собственным смыслом, он может семантически восприниматься и вне контекста.

Таким образом, обособленность отдельного знака-образа в поэзии *рэнга*, в живописи расписных ширм, в других видах временных и пространственных искусств практически отсутствовала. В этом ярко выраженном истечении знака-образа за себя самое, в его стремлении создавать общие смысловые поля с другими знаками, чтобы в идеале образовать единое (безначальное и бесконечное) поле, можно видеть подчеркнутую тягу к преодолению дискретности знаковых систем.

Особый тип сознания, который отложился в характере знаковой системы художественных образов, можно назвать контекстуальным или даже континуальным и интерличностным. Это прямо соответствует концепциям единого универсального сознания в буддийской канонической и экзегетической литературе, с которых мы начали разговор о типе традиционной японской личности. Например, Десять Глубинных Откровений сутры «Кэгон-кё» находят наглядное раскрытие в образной системе японского средневекового искусства. Третья истина — «Взаимное проникновение вещей — многое в одном, одно во многом» — отчетливо иллюстрируется антистатическим, растекающимся характером образов в искусстве. Лишенный определенного семантического поля, знак отражает в себе все остальные. Знак также может отождествляться с другими согласно Четвертой истине — «взаимное отождествление — все в одном,

одно во всем», и в этом отождествлении, как мы видели, он теряет себя.

Несамостоятельность одного отдельного знака-образа находится в прямой зависимости от несамостоятельности отдельного человеческого бытия, отдельного сознания или разума. Эта несамостоятельность или ложность называется *мусин* (буквально «не-ум, не-сознание»). Такое апофатическое определение личности не содержит отрицательных коннотаций, напротив, отсутствие личного «сердца» (*син*), т. е. центра ментальной и психической деятельности, с самого начала китайской традиции признавалось добродетельным свойством совершенного человека. В книге о Пути («Даодэцзин») сказано: «Совершенномудрый не имеет постоянного сердца. Его сердце состоит из сердец народа» (§ 49). Эти слова Лаоцзы привел в своем трактате «Сасамэгото» Синкэй, говоря, что и слагатель *ранга* должен стремиться к этому.

Чтобы полнее представить парадигму понятия *мусин*, следует заметить, что состояние «не-сознания» приписывалось не только совершенномудрым монахам, но и совершенным в своем роде куртизанкам. Гетеры, жившие в домах любви, выполняя свои обязанности, пребывали в *мусин* и не были связаны мыслями о гостях и вожделениях. Как писал американский исследователь У. Лафлёр⁴⁴, проститутка и монах являются лиминальными фигурами по отношению к обычным членам социума. Как и монах, куртизанка занимает позицию «сюккэ» (ушедшей из дома), поэтому она может даже учить истинному отношению к жизни приходящих к ней мирян, погрязших в быте, чинах и прочей суете. В предельных случаях куртизанка могла отождествляться с бодхисаттвой, как то было с прославленной дамой Эгути, жившей в XII в. Эта гетера, известная тем, что наставляла монахов, в том числе поэта Сайгё, идентифицировалась с бодхисаттвой Фугэн (санскр. Самантабhadра). Куртизанки и буддийские святые объединяются не только через категорию *мусин*. Они связаны и другим общим словом японского языка — «дарума», означающим, кроме имени легендарного основателя чаньского учения (Бодхидхарма — яп. Дарума), еще и профессиональных жриц любви.

С категорией *мусин* связывался обширный комплекс близкого значения *муга* («не-я, кит. *уво*, санскр. *анатман*). *Муга*, по определению буддийского философа-апологета и главного пропагандиста Дзэн на Западе Д. Т. Судзуки (1870—1966), является «основной концепцией буддизма»⁴⁵. Если не-Я есть ложное индивидуальное Я, то истинным Я является Абсолют, космический Будда в «теле Закона».

В связи с таковыми взглядами на личность в Японии, как и в Китае, не получил значительного развития жанр портрета. Глубоко психологических, раскрывающих внутренний мир и передающих неповторимость данного конкретного индивида портретов там, пожалуй, и нет (едва ли не единственное исключение — портрет Иккю кисти Бокусяя, Токио, Национальный музей, 2-я пол. XV в.⁴⁶). Лица на портретах обычно сведены к инвариантному набору черт, с наименьшим тщанием выписывается платье и атрибуты, эмфатическая характеристика, как правило, напрочь отсутствует. В художественном отношении дальневосточные портреты не могут идти ни в какое сравнение с экспрессивными и поэтичными пейзажами. Собственно, сами лица сводились к пейзажу — они строились как пейзаж и назывались, например, «лес», «горы», «звезды». Впрочем,

имела место и обратная тенденция — пейзаж строился как лицо, его отдельные элементы уподоблялись частям человеческого лица — носу, глазам, волосам и т. д. Изоморфность природного и человеческого с явной отдачей предпочтения природе есть следствие понимания мира как тела космического Будды.

С представлением о человеке как не-Я и о Я как сумме индивидов связан обычай экспонирования в храмах портретов мастеров дзэн-буддизма: шесть—восемь отдельных изображений в ряд. Эти своеобразные иконостасы представляли собой воплощенное в единичных хранителях Закона (яп. *хо*, санскр. *дхарма*) единое общее «тело Закона» (яп. *хоссин*, санскр. *дхармакайя*). Со стены храма на зрителя смотрели не несколько выдающихся Я, но связанное духовно между собой, а также материально — в экспозиции преодоление единичности. «Малая степень индивидуализма является общей чертой для феодальных обществ во всех странах, но нигде, похоже, понятие социального родового сходства не преобладало столь значительно, как в Японии», — считает известный историк филологии Накамура Хадзимэ⁴⁷. Но это не означает «бесчеловечности» данного типа культуры, ибо, напротив, гарантирует наиболее возможную степень социальной интеграции. «Объединение всех, — напомним уже приводившуюся цитату, — как частей единого абсолютного есть залог спасения каждого в отдельности»⁴⁸. Стремление к не-я, к не-сознанию позволяло человеку чувствовать себя свободным, находясь при этом в жестко регламентированных социальных ячейках феодального общества.

Хотя мы все время говорили о контекстуальном типе личности, о позиции «я в . . .», «я как часть . . .», а не о тотальном отсутствии различий между индивидами на феноменальном уровне, подчеркнем еще раз особо, что стремление к не-созданию было стремлением к *единому*, но отнюдь не *одному* сознанию. Единство, как наглядно показывает феномен коллективного творчества, воспринимается как диалогическое согласие неслиянных двоих или нескольких. Хотя основной пафос поэзии «сцепленных строф» заключался в сложении нескольких голосов, точек зрения, сознаний и их взаимном соподчинении, голоса эти не сливались в унисон, а вели свои, отмеченные индивидуальными особенностями мелодические партии. Показательно, что на уровне содержания неслиянность голосов прослеживается в том, что каждая строфа сочетается по смыслу как с предшествующей и последующей (т. е. высказываниями партнеров), так и с каждой третьей (т. е. одного и того же автора). Отдельную строфу можно рассматривать как часть более крупного личного высказывания, перебиваемого чужими репликами, корректируемого ими, но не подавляемого. Для наглядности поэму *рэнга* можно уподобить косе, чье единое целое состоит из отдельных переплетенных прядей. Поэтому внеличностный подход к миру не означал потерю самоидентификации. Из эмпирического материала искусства и религиозно-философских текстов достаточно четко вырисовывается способ мышления, отрицающий самодостаточность единичного — знака, образа, человека. «Говорить, что общество — это не просто собрание индивидов, но что оно представляет собой отрицание единичного, — значит, что общество основано на отрицании индивида. Каждый должен быть готов отказаться от своего благополучия, если того требует благополучие общества.

Это значит, что один представляет всех, а все есть отрицание одного.. Это означает самоотрицание или несуществование субъекта (*анатман*, не-Я) и признание существования общества или исторического мира»⁴⁹.

Итак, вывод — личности в традиционной Японии не было. Но сколь правомочно в таком случае выносить это слово в название статьи, хотя бы и под знаком вопроса?

Был в средневековом японском обществе немногочисленный, но весьма яркий и заметный тип социального поведения, который как будто можно назвать проявлением личности. Эти персонажи японской средневековой истории связаны, как правило, с школой Дзэн, а наиболее типическим воплощением типа дзэнского просвещенного человека является Иккю Содзюн (1394—1481) — фигура парадигматическая для всей культуры развитого средневековья.

Иккю был одарен во всех видах искусств, занимался он и богословием, был выдающимся харизматиком, а под старость — важным иерархом, настоятелем крупнейшего монастыря. Всю свою долгую жизнь он отличался последовательным нонконформизмом, яростным иконклазмом, шокирующей неконвенциональностью. Он был демонстративно эксцентричен и заботился главным образом не о том, чтобы к кому-то подлаживаться и с кем-то соподчиняться, а о том, чтобы декларативно, подчас в грубой скандальной форме заявлять о своем нежелании с кем-то считаться, делать то, что полагается сообразно чину и обстоятельствам. Он громкогласно обличал своих сотоварищей монахов, смеялся в стихах даже над великими мастерами и патриархами прошлого, заявляя, что все они ничто перед ним самим. Много лет Иккю провел, вращаясь в гуще разного народа, не гнушаясь и площадной толпой; обычным для него делом было пьянствовать в винной лавке или проводить время в борделе, причем время, отведенное для поста и молитвы.

Как следует понимать тип личности Иккю? Как самопроизвольную эрекцию эго в передовых представителях японского общества? Как освобождение человека от пут средневековых запретов и ограничений? Порадоваться за него, что он был «плохой буддист»? (Именно так и было написано в одной из недавних научных работ.) Прежде всего Иккю был уникален по масштабу своих проявлений, но не как тип. История японской дзэнской школы, а также китайский Чань, да и другие школы имеют своих безумцев, пересмешников, трикстеров, т. е. выдающихся индивидов. Можно ли их назвать личностями? Рассмотрение конкретных проявлений неконвенционального поведения, содержания творчества и всего способа экзистенции Иккю заставляет однозначно признать, что образ его мышления и поведения был всецело традиционно-религиозным. В этом, собственно, и кроется ключ к интерпретации странных действий этого монаха и подобных ему личностей. В его жестко иерархичном, замкнутом обществе все было отрицанием одного, но, по закону «часть за целое», в то же время «один представляет всех», как писал Уэда Ёсифуми в статье «Личность в философии махаяны». В этой же статье автор приводит высказывание о личности Догэна (1200—1253), крупнейшего дзэнского философа: «Знать учение Будды — значит знать себя. Знать себя — значит забыть себя. Забыть себя — значит осознать себя равным другим вещам». Уэда так толкует это место: «Истинное Я возможно при

достижении состояния не-Я, или Свободы. Но когда в одном соединяются многие, то каждый становится центром Вселенной»⁵⁰. Каждый, стало быть, может оказаться центром Вселенной. Это вытекает из закона относительности, согласно которому одно определяется через другое и каждая точка, организуя вокруг себя мир, может быть полноправным центром, как и все остальные. Иккю после обретения просветления, после многолетнего обучения наукам и жесткого монастырского тренинга чувствовал себя вправе служить истине так, как считал нужным, наставляя всех действительными, но не санкционированными властями методами.

Методы эти могли — и должны были — быть самыми разнообразными. Личность, в которой не было самости, кроме самости Будды или полноты Единого Сердца, не должна была ограничивать себя какими-то личностными предпочтениями. Определенные привычки, взгляды, занятия, практикуемые в такой степени, когда на что-то другое времени и сил уже не остается (т. е. именно то, что и определяет собственно характер личности), считались не вполне правильными. В Иккю наиболее ощутимо проявились присущие в той или иной степени всем представителям средневековой традиции качества — цельность и полнота.

Несколькими столетиями раньше, в аристократической культуре Хэйана, идеалом гармонического человека считалось умение заниматься всем понемногу или, точнее, уметь делать в какой-то мере все. (Для хэйанцев это «все» исчерпывалось этикетом и изящными искусствами.) Тех, кто предпочитал, например, один какой-либо вид искусства в ущерб другим, общество не одобряло. В классическом японском романе «Гэндзи-моногатари» главный герой, блистательный принц Гэндзи, противопоставляется таковым мономанам или, лучше сказать, не умеющим быть универсальными характерным (в театральном смысле) персонажам. «В свое время Гэндзи был совершенно другим, — писала „Мурасаки Сикибу“, — он не предавался лишь одному-единственному занятию».

Поэтому Иккю, конечно, не личность в том смысле, в каком были личностями его флорентийские современники. В еще меньшем смысле он, да и большинство менее ярких его компатриотов были безличными винтиками в безличном недифференцированном социальном механизме. Иккю — как-бы-личность, квазиличность, глядясь в которую, как в зеркало, Homo occidentalis может явственнее понять уникальность своей Персоны.

¹ Кодзэки: (Записки о делах древности). Токио, 1970. Т. 1. С. 83. (Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй»).

² См.: Лосский В. Н. Богословское понятие личности // Богословские труды. М., 1970. С. 116.

³ Цит. по: Лосский В. Н. Указ. соч. С. 115.

⁴ Там же. С. 116—120.

⁵ Dumoulin H. Das Problem der Person im Buddhismus: Religiös und künstlerische Aspekte // Saeculum. München, 1980. Bd. 31, N 1. S. 79.

⁶ Хамагути Э. Новая трактовка своеобразия японского национального характера и японской культуры. Токио, 1977. С. 53. На яп. яз. Цит. по: Корнилов М. Н. Японская культура и общество: Аналитический обзор. М., 1983. С. 24.

⁷ Kimon Sh. Some principles governing thought & behavior of Japanists (Contextualists) // J. of Japanese Studies. Seattle. 1982. Vol. 8, N 1. P. 12, 18.

⁸ Кимура Б. Человек с человеком: психопатологическая теория нихондзин рон. Токио, 1972. С. 154, 68. На яп. яз. Цит. по: Корнилов М. Н. Указ. соч. С. 36, 66.

⁹ Попов К. А. Законодательные акты средневековой Японии. М., 1984. С. 26.

¹⁰ Разбивка текста «Лунъюя» дается по Дж. Леггу; в дальнейшем указываются только главы и фразы памятника в тексте статьи без библиографических отсылок. Я работал с изд.: *The Chinese Classics. Hong Kong, 1960. Vol. 2.*

¹¹ *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 416.

¹² См.: *The Chinese Classics. P. 250—251.*

¹³ *Флоренский П. А.* Указ. соч. С. 92.

¹⁴ Там же. С. 420, 433, 91, 93.

¹⁵ *Ben-Dassan J.* The Japanese and the Jews. N. Y.; Tokyo, 1972. P. 109.

¹⁶ Буккё сэйтан: (Собрание буддийских текстов). Токио, 1974. С. 97, 93.

¹⁷ Цит. по: *Nakamura H.* The ways of thinking of eastern peoples. Honolulu, 1964. P. 57.

¹⁸ *Розенберг О. О.* Введение в изучение буддизма по китайским и японским источникам. Ч. 2: Проблемы буддийской философии. Пг., 1918. С. 107.

¹⁹ Буккё сэйтан. С. 96.

²⁰ *Stcherbatsky Ph. I.* The conception of Buddhist nirwana. Leningrad, 1927. P. 111.

²¹ Цит. по: *Игнатович А. Н.* Среда обитания в буддийской картине мира // Человек и мир в японской культуре. М., 1985. С. 222.

²² См. подробнее: Там же. С. 223.

²³ *Игнатович А. Н.* История буддизма в Японии. М., 1987. С. 52.

²⁴ См.: Кодзирин: (Обширный лес слов). Токио, 1966. С. 1174.

²⁵ *Игнатович А. Н.* История буддизма в Японии. С. 52.

²⁶ *Stcherbatsky Ph. I.* Op. cit. P. 42—43, 173.

²⁷ Ср.: *Игнатович А. Н.* История буддизма в Японии. С. 197, 277, примеч. 23.

²⁸ См. комментарий В. Н. Топорова к переводу работы Щербатского «Концепция буддийской нирваны»: *Щербатской Ф. И.* Избранные труды по буддизму. М., 1988. С. 417, примеч. 16.

²⁹ *Розенберг О. О.* Указ. соч. С. 215, 261.

³⁰ Здесь, пожалуй, будет нелишним заметить, что поскольку в данной статье разговор идет о наиболее общих характеристиках феномена человека в японской традиции, то основные положения дальневосточного религиозно-философского комплекса я рассматриваю, отвлекаясь от различий в учениях отдельных буддийских школ. Несмотря на множество специфических особенностей в трактовке Пути, приводивших подчас не только к догматическим спорам, но и к драматическим столкновениям, последователи всех учений на всем протяжении средневековья почитали главные постулаты индийских и китайских «первоисточников».

³¹ См.: Мангёсю: (Собрание мириад листьев). Токио, 1966. Т. 5. С. 395. (Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй»).

³² *Miyamoto A.* An anthology of Haiku. Tokyo, 1932. P. 37.

³³ Текст приводится по изд.: *Кониси Дэ.* Соги. Токио, 1971.

³⁴ Цит. по: *Кидо С.* Рэнгарон сю: (Собрание текстов о рэнга). Токио, 1972. С. 39.

³⁶ Подробнее о чайном действе с точки зрения межличностной коммуникации см.: *Штейнер Е. С.* Иккю Содзюн: творческая личность в контексте средневековой культуры. М., 1987. С. 207—208.

³⁶ О философско-религиозных истоках понятия «сидение в единении» (*итидза*) см.: *Кадзуэ К.* Ваби: вабита-но кэйфу (Происхождение чайного действа: ваби). Токио. 1973. С. 137.

³⁷ См. текст в: Дзоку гунсё руйдзю: (Собрание письменных памятников: Продолжение). Токио, 1903—1912. Т. 17, свиток 385. С. 702—706.

³⁸ *Кимура Б.* Указ. соч. С. 81.

³⁹ См.: *Кидо С.* Указ. соч. С. 41.

⁴⁰ *Shinkei.* Sasamegoto / Transl. by D. Hirota // *Chanoyu Quarterly.* Kyoto. 1977 N 19. P. 49.

⁴¹ См. примеры в кн.: *Штейнер Е. С.* Указ. соч. С. 229.

⁴² Ёкёку — классическая японская драма / Пер. Т. Л. Делосиной. М., 1979. С. 300.

⁴³ *Engel H.* The Japanese House. Rutland; Tokyo, 1964. P. 249.

⁴⁴ *Lafleur W.* The Carma of Words. Berkeley, 1983.

⁴⁵ *Susuki D. T.* The Zen Doctrine of No-Mind. L., 1969. P. 120.

⁴⁶ См. воспроизведение на фронтисписе в кн.: *Штейнер Е. С.* Указ. соч.

⁴⁷ *Nakamura H.* Op. cit. P. 412.

⁴⁸ *Розенберг О. О.* Указ. соч. С. 261.

⁴⁹ *Ueda Yo.* Individual in Mahayana philosophy // *Japanese Mind.* Honolulu, 1967.

⁵⁰ *Ibid.* P. 171, 172.

РУССКАЯ МЫСЛЬ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII—НАЧАЛА XVIII в.
О ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА

*Л. А. Черная**

В средневековой русской культуре сущностью человеческой природы, ее ядром, включавшем все лучшее от души и все лучшее от тела, считалось «естество». Это понятие перешло из христианской литературы, несшей, в свою очередь, и отголоски античной традиции понимания человека. Но если античные авторы признавали противоречивость человеческой природы и видели в «естестве» смесь добра и зла, то христианские — откажались от такого понимания. Античный материализм, правда, в какой-то мере еще чувствуется в ранних произведениях, вошедших в древнерусскую «Пчелу». Так, в отрывке одного из «Слов» Иоанна Златоуста так характеризуется понятие «естества»: «Да не глаголемь, яко сий есть естеством благ, а он сий естеством зол. Аще бо кто естеством благ, то никогда не может быти зол, аще ли естеством зол, то никогда же может быти благ»¹. Христианская традиция доказывала как раз исключаемую Златоустом благость естества как такового, поскольку в нем сконцентрировалось то первоудное, вернее, первосотворенное добро, вложенное в человека Творцом. Демьург, давший человеку свой образ и подобие, априорно не мог заложить в него первоначально и добро и зло одновременно. Сущность человеческой природы — естество — то, что роднило творение с творцом, а потому оно объявлялось безгрешным, лишенным негативных характеристик. Иоанн Дамаскин, имевший огромный авторитет у древнерусских книжников, утверждал, например, что «естество безгрешно» и «не в естестве имяше склонность ко греху»². Ему вторил другой авторитет — Максим Грек: «естество создано по нетленному образу божью»³.

Таким образом, естество в русской средневековой мысли оказалось очищенным от зла, греховности, оно сконцентрировало в себе комплекс богоподобных телесных и душевных качеств и свойств. Однако это не значит, что тем самым ликвидировалось представление о двойственности, противоречивости человека. Нет, склонность ко злу, греховность перешли от естества на свободную волю — «самовластие». Подробное обоснование этого тезиса содержится в «Богословии» Иоанна Дамаскина, в котором ему посвящены четыре главы (гл. 26 «О самовластии», гл. 27 «О бывающих», гл. 28 «Кояя для вины самовластни быхом», гл. 29 «Яже суть не в нас») ⁴. Основная мысль Дамаскина сводится к тому, что не в естестве, т. е. природе человека, заложено стремление ко злу, а в «произволении», свободной воле, самовластии ⁵.

Другим способом очищения естества от греховности было отделение его от тела — «плоти». Оценка тела была негативной, но поскольку тело

* © Л. А. Черная, 1990

относилось не к природе человека, а к так называемому «внешнему» в человеке, постольку оно, как внешняя оболочка, никоим образом не ассоциировалось с естеством — внутренней сущностью человека. Конечно, были и отклонения от данной оценки, свойственной культуре средневековой Руси в целом. Это относится и к получившей большое распространение «Диоптре» Филиппа Пустынника, где в известном прении души и тела выясняется вина обоих в прегрешениях человека, где вина за зло частично снимается с плоти и перекладывается на душу и естество⁶. Это относится также и к «Слову о божием сотворении тричастнем» Ермолая-Еразма, в котором тело приравнено естеству, а антитеза «тело — душа» заменена антитезой «естество — душа». Но утрированное Ермолаем уничижение тела-естества служит в его произведении возвеличиванию духа Бога, оживившего первобытную плоть-грязь, из которой слеплен человек⁷. Отмеченные отклонения не характерны для русской средневековой мысли, смотревшей на природу человека как на частицу божественной природы, собранной в естестве.

Во второй половине XVII в. в русской культуре чрезвычайно возрастает интерес к проблеме «естества». Широкое распространение получают трактаты, специально посвященные анализу этого понятия, по-новому оценивается «естественный разум», появляются идеи «естественного закона», управляющего обществом, и т. д. Что же видят в естестве люди XVII столетия?

Прежде всего вырисовывается новый подход к пониманию и изучению человеческой природы, вернее, подход не новый, а известный еще в античности: природу человека описывают и рассматривают как бы «изнутри», из самой себя. Очень хорошо этот подход прослеживается в так называемом «Сказании о человеческом естестве, видимом и невидимом». Здесь в комплекс естества включены как положительные, так и отрицательные черты и свойства. Так, в группу видимого естества включены мозг, сердце, плечи, печень, селезенка, желчь, желудок, горло, жилы и т. п. В группу же невидимого естества попадают: душа, ум, мудрость, мысль, разум, правда, сила и мощь, доблесть, истина, любовь, радость, веселие, жалость, лесть, ненависть, неправда, вражда, злоба, зависть, проницательность, гордыня. Из четырех известных нам списков «Сказания» только в одном сделавший его нежинский протопоп Симеон, сосланный в Тобольск в 1677 г., счел нужным внести поправку в такое амбивалентное определение невидимого естества. Памятуя, что естество не может быть отрицательным, он отделил все негативные характеристики, начиная с лесть и кончая гордыней, и назвал их «чрезестественными», рождающимися в человеке «по оскудению» положительных свойств, которые «навершают», т. е. завершают естество: «И сия человека наворачают естество. По оскудению же сих чрезестественныя бывают: лесть, ненависть, неправда, вражда, злоба, проницательность, зависть, гордыня»⁸. Но и он в дальнейшем, позабыв о своем делении на естественные и чрезестественные черты, указывает источник вражды, гнева, ярости в естестве: «от селезенки гнев, от желчи вражда, от крови ярость».

По «Сказанию», все элементы видимого и невидимого естества «от самого зачатия человеку вселяются, в коеждо уде и растут во удох его с телом. . .», причем неизвестно, благой или злой нрав вырастет в результате,

ибо «якоже и в ролии иному семени охудевающу возрастает непотребный плевел и подавляет потребная семена», т. е. злой нрав подавляет добрый. Древняя эта мысль широко была известна в античной культуре, ставившей добро и зло в человеке в зависимость от воспитания, «обычая», обстоятельств окружающей жизни⁹. Возвращение русской мысли к идее амбивалентности человеческой природы, отказ от сугубо положительной оценки естества вели к новому постижению человеческой сущности, опирающемуся на анализ свойств и черт реального земного человека. Изучение человеческой природы велось в направлении светского естественнонаучного знания, но многое еще оставалось на средневековых позициях. Стремление увязать все составные части природы человека в единую систему неизбежно приводило к утверждению целесообразности этой системы, копирующей макрокосм. В «Сказании» человек представлен как «малый мир» «. . . яко ж в творении земном: земля бо изведе львы, слоны и прочий род, от моря киты и прочая, такожде и малейшия роды безчисленных гадов . . . Тако ж и в человеческом естестве»). Далее идет детальная разбивка «горней» части человека — головы, затем тела и конечностей, а также внутренних органов и членов по их назначению для жизнедеятельности естества: «. . . в горней части человеку уподобися глава небеси, в ней же есть мозг, от мозга видимаго рождается невидимый разум. . .» и т. д.¹⁰ В стройной упорядоченной системе взаимосвязей видимого и невидимого естества особое место занимает ум, который начинает и завершает эту систему, поскольку мера определена «каждому невидимому естеству, но всеми теми обладает ум».

Ум человеческий всегда высоко оценивался в русской культуре: разум «царь есть всему: и душе и телу» — утверждалось во многих «словах», «поучениях», в частности в «Слове о разуме и о крепости и о помысле. . .»¹¹. Но естественный разум человека должен был направляться на «угождение Богу», постижение Бога, просвещение божественным писанием, что практически приравнивало разум вере и снимало вопрос о каком-либо развитии естественного разума, кроме усовершенствования веры. Так, часто приводились слова апостола Иакова: «Аще кто от вас лишен есть премудрости, да просит просто у Бога, дающего всем и не поношающа. И дасться ему. Да просит же верою ничто же сумняся»¹². Вопрос о развитии ума как главного свойства естества встал в русской мысли во второй половине XVII в., что было вызвано во многом начавшимся тогда интенсивным проникновением «свободных наук», созданием первого высшего учебного заведения — Славяно-греко-латинской академии и т. п.

Идея развития естественного ума и направленности этого развития на постижение реальной земной жизни была высказана мыслителями второй половины XVII в. и детально разработана их последователями в начале XVIII в. Ссылаясь на авторитет Аристотеля, русские авторы пишут о необходимости реализовать заложенные в природе человека потенции. Николай Спафарий в предисловии к «Книге о сивиллах. . .» писал: «Презрядное видится быти древнее око с верховнаго Аристотеля реченце, еже пишет во своих метафизиках: се есть вси человецы *естественно* ведати желают»¹³. Другими словами, именно природа человека — источник его стремления к познанию окружающего мира («всех вещей»). С другой сто-

роны, в это же время в русской мысли появляются произведения, осуждающие это стремление как тягу к «суете мира сего», что по средневековым нормам составляло едва ли не основное прегрешение рода человеческого. В подобном духе звучало, например, поучение «О различных потребах и желаниях жизни человеческой», содержащееся в рукописном сборнике второй половины XVII в. Цель этого произведения — обличение всех тех, кто поддается желаниям своего естества и тратит жизнь не на постижение Бога, а на наслаждения жизнью, на достижение чести, богатства, благополучия — всего того, что входило в понятие «суеты мира сего»: «Видех убо человеческое естество велми желателно есть в суете мира сего. . .»¹⁴

Познание «всех вещей» мыслилось его защитниками в рамках «свободных наук» — «семи свободных художеств», включавших по ренессансной традиции грамматику, риторику, диалектику, арифметику, музыку, геометрию и астрологию¹⁵. Идею развития природного ума посредством науки разрабатывали и Симеон Полоцкий, и Юрий Крижанич, и многие другие «западники» и «восточники» XVII в., соответственно каждый в русле своего направления, а в петровское время и Феофан Прокопович, и Антиох Кантемир, и В. Н. Татищев. . . Особое место занимает в этом ряду Леонтий Магницкий, создавший настоящий философский трактат о человеке в своем предисловии к «Арифметике» 1703 г.¹⁶ Он разработал четкую структуру человеческого естества, его пяти чувств, акцентируя внимание на зрении; красота и целесообразность тела («плоти») восхищают его, как, впрочем, и Прокоповича, Кантемира и многих других. «Естественная зрительная сила ума», по Магницкому, должна быть направлена на «украшение внешней жизни» человека, а именно, на «снискание наук», «чести мира сего», «довольства нуждных», т. е. благосостояние, обеспечивающее человеку жизнь «по достоинству человеческому». Леонтий Магницкий сделал чрезвычайно важный вывод о необходимости этих условий («богатства и прочих удобрений»), опираясь на потребности природы человека: «егда же нужных лишаемся внешних, тогда естественне ослабеваем внутренними». Наука, по его мнению, была тем главным орудием, под действием которого человеческое естество должно было «удобриться», «обогащаться», «украситься»; он называл науку «царственным человеческого естества удобрением» и рисовал картину будущей России, когда «затверделую невежеством и лишением наук российских сердец землю размягчит и удобу к приятию семени учения и к плодородию благоразумия. . . вскоре сотворит» некий особый воздух учения. Будущее России он связывал с развитием научных знаний, способных преобразовать естество каждого человека.

Помимо главного свойства природы человека — разума, особое внимание уделялось также и пяти чувствам. Об их значимости писали Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Николай Спафарий и многие другие. К теме пяти чувств обращалось и изобразительное искусство второй половины XVII—начала XVIII в., в частности известные росписи усольской эмали, изображающие пять чувств в образах и символах. Все чувства и свойства человеческого естества ставились в зависимость от разума, управляющего ими: «ум, царствуя и обладая всеми составы человеческими видимыми и невидимыми, той бо плотскими очима глядая и языком глаголет,

и руками взимает, и четвероногое укротит, и птицу на послушание поучает, и многи хитрости являет в себе»¹⁷. Под контролем разума должны развиваться и расти все «нравы» человека, под которыми подразумевались все чувства человека и черты его характера. Формирование тех или иных нравов все более увязывалось с конкретной индивидуальностью. Старинная мысль о том, что под эгидой разума человек выбирает между добром и злом («аще приложит мысли любовныя от сердца своего в неподобныя нравы и от тех подавляются благочестивии душевнии помыслы. . .»¹⁸), дополняется в рассматриваемое время гипотезами о причинах, формирующих тот или иной «нрав» в человеке. Среди традиционных причин религиозно-нравственного порядка (выбор свободной воли между добром и злом) появляются и причины социального толка. Так, Симеон Полоцкий в своих стихотворениях и прозаических произведениях дал четкую классификацию «нравов», увязав их с социальной принадлежностью людей, указывая на условия жизни человека как на основной фактор, влияющий на их нравы. Располагая людей по иерархической социальной лестнице, он начинает с верха: гордость и несправедливость стоящих у власти осуждается им в стихотворениях «Торжество», «Казнь», «Суд» и др., лезть и потворствующий лъстедам царь описываются в «Нищете царей», зависть, ложь, гнев, ярость и т. п. фиксирует перо поэта в целом ряде стихотворений «Вертограда многоцветного» («Началник», «Непокорство», «Правитель», «Овцы», «Гражданство» и мн. др.). Известное высказывание Симеона Полоцкого о купечестве, склонном к обману покупателей («Купецтво»), акцентирует внимание на источнике злого нрава купцов — стремлении к богатству. Кроме описания отдельных нравов и страстей, недостатков и достоинств отдельных социальных категорий и групп, у поэта есть небольшой цикл стихотворений, обобщающих тему «нрав». В него входят сентенции типа: «Древо старое трудно пресаждати, такожде нравы старых изменяти». Воспитание нравов следует начинать с младенчества, поскольку «древо младое удобно клонится, тако юноше всяческим учится», «нрав юноши, от детства всажденный, даже до старости бывает храненный»¹⁹. Симеон Полоцкий, таким образом, не только описывает и анализирует различные нравы своего времени, но и намечает пути их воспитания, развития и исправления посредством христианского вероучения. Для него нравы во многом еще отделены от их носителей, не имманентно им присущи от природы, а рядоположены греховным комплексом, из которого человек как бы выбирает тот или иной нрав. Идея развития человека у него целиком подчинена идеи религиозного совершенствования²⁰.

На уровне обобщенного взгляда на соотношение естества и нравов в русской средневековой культуре существовало несколько переводных произведений. Среди них известное учение о четырех темпераментах, распространившееся в XVI в. («Луцидариус», отрывки «Слов», приписываемые античному врачу Галену, и т. п.)²¹. В этих сочинениях природа человека увязана с четырьмя «стихиями», из которых создан человек (крови, флегмы, красной и черной желчи); преобладание той или иной стихии в естестве, зависимое помимо всего прочего от возраста, и создает темперамент, особый тип людей. Судя по «Луцидариусу», «человек естества теплаго и влажного бывает разговорчив и высказывается скоро», «человек естества сухого и горячего дерзок, храбр и непостоянен в любви»,

«человек студенаго и сухого естества бывает молчалив и важен» и, наконец, «человек естества студенаго и влажнаго» — флегматик. Характер естества здесь поставлен в зависимость от небесных светил («какая планета ближе к душе человека, от той он и приемлет рождение»²²). Подобные астрологические выкладки, весьма далекие от поисков подлинных связей природы человека и характера, были весьма популярны в России изучаемого времени, но не они определяли развитие русской мысли в этом направлении.

В одном из рукописных сборников начала XVIII в. находим любопытное сочинение «О познании нравов человеческих по сложению тела», в котором делается попытка проследить взаимосвязь роста человека, размеров его головы и других частей тела с нравом-характером²³. Первое место отдается росту («возрасту»): «. . . аще возраст будет высокий и прямой, более к сухости, нежели к толстоте, подает ведати человека смелаго, крепкаго, гордаго, жестокаго, славы желающаго, долго гнев имущаго и скупаго, иже сам охотно мати любит, иним же не вскоре веру емлет» и т. д. Отражаются здесь и наблюдения над своей эпохой. Так, например, в человеке, имеющем «возраст наклонный не от старости, а от естества», отмечается хорошее обхождение и «счастье в модном» (что весьма показательно, так как именно в это время появляется мода как феномен культуры, зафиксированная в образах так называемых модных кавалеров петровских повестей). Любопытно наблюдение, характеризующее людей со «скоровратной» головой — они считаются «неистовыми глгателями, плутами, злаго разума. . .». Свои выводы автор сочинения частично почерпнул у Плутарха и других античных авторов. Наиболее ценным, на наш взгляд, является общий вывод о связи естества с нравами: мера и уравновешанность частей являются гарантом положительности, гармонии внешнего и внутреннего в человеке («всякая вещь добрая в мере и в средстве содержится»), и — естественная красота человека требует и его душевной красоты, ибо «кто есть благообразен, а зол, сицевый творит против естества». Последний тезис особенно важен, поскольку признает за природой человека решающее значение в формировании нрава, но в нем же оговаривается, что воспитание побеждает естество: «внегда суть своевольные воспитаны». Значение воспитания, образования, развития человека посредством науки и искусства стало главной идеей русской культуры XVIII столетия.

Каким же образом растут и развиваются нравы в человеке по представлениям того времени? Прежде всего был выдвинут постулат о том, что по природе своей человек склонен более ко злу, чем к добру, что «от естества выну ко злу, паче нежели к добру склонен»²⁴. Вместо средневековой благодати естество стало исконным злом. Отчего знак плюс сменился на минус? Объяснение находим в тех же произведениях, что и выдвинутый постулат: в указе, приписываемом Петру I, утверждалось, что «от естества самого зело трудно к благонравию прилепитися» и поэтому необходимо «прирожденную грубость благими науками и учением искоренять»²⁵. Значит, природа человека низводилась до уровня всего животного мира, естественный человек понимался как человек, не обработанный науками и художествами, а потому даже не ведавший «как он есть человек»! Век Просвещения властно вторгался здесь в философскую мысль,

перекраивая ее на свой лад. Наиболее полно и ярко этот тезис развил В. Н. Татищев в «Разговоре двух приятелей о пользе науки и училищах»: «наука главная есть, чтоб человек мог себя познать», «разум же без научения и способность без привычки или искусства приобретена быть не может». Мыслитель доказывал, что только посредством научного знания человек может выработать положительный нрав-характер, в противном случае он «в *природной* злости и невежестве остався. . .» Невежество приравнивается злобе, с одной стороны, служит ее причиной в человеке — с другой, а ученость равнозначна добру и служит его гарантом. Откуда же этот устойчивый взгляд на природу человека как на зло? Ведь идея доброго естества, вложенного в человека Богом, хорошо известна всем без исключения людям того времени. Негативное отношение к естеству требовало объяснения, если не оправдания, и оно присутствовало во многих произведениях начала XVIII столетия. В «Разговоре . . .» Татищева поясняется, что благостное естество было заложено в Адама до его грехопадения, а «преступление» последнего испортило его природу, «повредило» естество, приведя к тому, что «воля или хотение большею частью над умом власть возымела, чрез что не всяк в состоянии истинное благо от притворнаго разделить. . .»²⁶. Мысль о поврежденном естестве также не нова, она подробно рассмотрена Феофаном Прокоповичем в его сочинении «Богословское учение о состоянии неповрежденного человека, или О том, каким был Адам в раю». Феофан Прокопович пришел к выводу, что после грехопадения в природе человека отсутствует дарованная Богом гармония души и тела, что в человеке действует уже не всемогущий разум, не «высочайшее благо», а «телесные несчастья», неспособность сохранить божественные заповеди и т. д. Он назвал человека «веществом, подлежащим от своего естества немощи. . . всем внешним и внутренним душевным и телесным страданиям»²⁷. Выход из столь унижительного для природы человека положения и Феофан Прокопович, и Татищев видели в воспитании, которое может в какой-то мере исправить человека, но если у первого в воспитании преобладал религиозно-нравственный элемент, то у второго — светский.

Полагая развитие разума основным воспитанием человека, Татищев намечает его пути, указывает причины, которые могут помешать этому («по состоянию родителей», «по состоянию матери через все время ношения», «воспитание и пища», «внешния приключения»). Начинать обучение следует с младенчества, «зане ум его власно как мягкой воск, к которому все легче прилепится, но когда застарел, не скоро изкорениться уже может». Большую роль автор отводит самолюбию, которое может немало способствовать формированию «порядочного» нрава. При этом он поясняет: «. . . я вам не просто самолюбие сказал, но любить себя с разумом, то есть прилежать ко снисканию истиннаго, а не притворнаго благополучия, а не давать воли неправильному и непорядочному желанию». Себялюбие помогает разуму выбирать добро и отринуть зло, избрать благополучие как эквивалент гармонии человека.

В целом Татищев предлагает свой оригинальный вариант воспитания совершенного человека, способного с помощью науки постичь самого себя и окружающую жизнь и выработать добрый нрав. Он близок к открытию характера в человеке, учитывает массу факторов, влияющих на

развитие конкретного человека, его учение о природе человека открывает в нем гуманиста.

Проблема исправления природного человека с его пороками и недостатками волновала и самого молодого философа «ученой дружины» Петра Великого — Антиоха Кантемира. Поэт посвятил анализу человеческих нравов своей сатире «На зависть и гордость дворян злонравных», «О различии страстей человеческих», «К уму своему» и др. Вопрос о сущности человека, его страстях, разуме, воле, о роли воспитания и т. п. волновал сатирика на протяжении всей его творческой жизни, с него он начинал свои первые сатиры и им же заканчивал предсмертные редакции последних произведений.

Основной посылкой мыслителя было равенство людей по их природе, естеству: «. . . та же и в свободных / И в холопах течет кровь, та же плоть, те же кости»²⁸. Признание ценности каждого человека должно лежать в основе формирования личности, по Кантемиру — «веришь ли, что всяк тебе человек подобен?» Не родовитость («порода») давала людям чувство собственного достоинства и уважение общества, а деятельная работа на «общую пользу», честное отношение к своему делу и благие нравы:

Разогнал ли пред собой враги уstraшенны?

Облегчил ли тяжкие подати народу?

Суд судя, забыл ли ты страсти. . .

Знаешь ли чисты хранить и совесть и руки?

Не завистлив, ласков, прав, не гневлив, беззлобен?

«Благородный» и «подлый» человек для Кантемира не тот, у кого такие-же родители по социальному происхождению, а тот, у кого благородная или подлая душа.

Заявив себя борцом против «злых нравов», поэт неоднократно задавался вопросом, зло или добро лежит в основе человеческой природы. Особенно остро этот вопрос поставлен в третьей сатире, где перечисляются страсти, пороки, злые нравы. Кто виноват в том, что «всем всякого рода людям, давши тело то же, в нем дух, природа, — она ли им разные наделила страсти, которые одолеть уже не в их власти?» Обличительный пафос Кантемира достигает апогея в сатире «На человека» (названной затем «На человеческие злонравия вообще»). Здесь поэт сравнивает человека с диковинным зверем, в котором «крайня глупость, крайня свирепость и все без порядку», «в воле его и в нравах ни складу, ни меры», злонравие он приобрел через грехопадение Адама, а значит, он зол по своей природе и победить злую природу нельзя. Когда в 1737 г. Кантемир создавал новую редакцию сатиры, он изъясил сюжет об Адаме и Еве и смягчил категоричность своего вывода. Наконец, в седьмой сатире «О воспитании» как эхо звучит вопрос, поставленный десять лет назад: природа ли человеческая виновата в злых нравах? . . . Теперь он, как ему кажется, нашел правильный ответ на сегования человека: «с зачатия нашего природа слабу душу нам дала и к обману склонну и подчиненну страстям, и что законну над нами природы влась одолеть не можпо». Поэт «испытал истину» и знает, что:

Каково б с природы рук сердце нам ни пало,

Есть, есть время некое, в коем злу немало

Склонность уйдем, буде всю истребить не можем.

А отсюда он делает вывод, что большая часть того, что люди приписывают злой природе человека, есть плод его воспитания и, значит, природа человека не зла, а вот мир, в который человек попадает, может изменить его либо в лучшую, либо в худшую сторону. Цель воспитания поэт видит в следующем:

Главное воспитания в том состоит дело,
Чтоб сердце, страсти изгнав, младенчье зрело
В добрых нравах утвердить, чтоб чрез то полезен
Сын твой был отечеству, меж людьми любезен ²⁹.

Антиох Кантемир пришел самостоятельно к выводу о роли воспитания в развитии человека, что совпадало с точкой зрения других русских мыслителей того времени. Идея воспитания «сынов отечества» захватила все лучшие умы петровского периода. Исходя из равенства человеческой природы в самом ее существе, русские философы подразделяли людей по степени их разумности и образованности, а затем уже по происхождению, наличию того или иного нрава. По такой схеме выстроены и образы литературных героев: матроса Василия, шляхетского сына, кавалера Александра из так называемых петровских повестей ³⁰. Именно через развитие своих естественных способностей к наукам шляхетский сын, бывший самым бедным и низшим на социальной ступени учеником школы, занял первое почетное место в этой школе по указу мудрого царя.

Вершиной всех рассуждений о природе человека во второй половине XVII—начале XVIII в. был вывод о естественных законах (подразумевался не только известный в то время постулат о происхождении государства), ограничивающих и нормирующих нравы человека, его поведение в семье, обществе, государстве. С данной точки зрения его рассматривал Карпюк Истомина («человецы ищут управлений, како бы от всяких обидений неприятельских избавитися» под давлением естественного закона) ³¹, в том же смысле употреблял это понятие А. А. Матвеев в своем «Описании. . .» ³². Учение о «естественном законе», оформленное «преславным юристом» Самуилом Пуфендорфом, интересовало и Петра I, как об этом сообщал Гавриил Бужинский, переведивший книгу «О должности человека и гражданина по закону естественному». В предисловии Бужинский подчеркивал, что «гражданские законы токмо ко просвещению и изъяснению оных, естественных законов надлежат», а естественные законы «суть в умах человеческих самым естеством всеянные» ³³. Среди этих законов фигурирует и «естественное право», о котором много писал Феофан Прокопович, обосновывая концепцию петровского абсолютизма ³⁴.

С другой стороны, под естественными законами подразумевалось стремление человека к живому «суетному миру», к науке, образованию, славе и благосостоянию. Так к ним подходили Л. Магницкий, В. Н. Татищев и др. Они расширительно трактовали естественные законы и увязывали их с формированием человека как личности. Татищев видел в них проявление «здравого ума» и «человеческой природы», тяготеющей к «приобретению благополучия». Он утверждал, что «все люди равное припуждение к приобретению благополучия в сердце имеют, убо есть необходимая нужда всем все то делать, что к приобретению того помогает. . . следственно сей закон есть всем общий» ³⁵. Исходя из этого закона есте-

ства. люди и должны, по мнению Татищева, строить свои отношения друг с другом, воспитывать в себе и других добрые нравы. Этот закон, напоминающий исходную позицию одного из столпов античной философии, считавшего эгоизм движущей силой человека, был хорошо знаком и одобряем мыслителями Возрождения. В свое время подошла к нему и русская мысль. . .

Что же это было за время, почему оно породило такой интерес к природе человека? Вторая половина XVII—начало XVIII в. для русской культуры — «переходное время», когда-то определявшееся как смена восточного влияния на западное, теперь же характеризующееся более углубленно, как переход от средневековой культуры к культуре нового времени, светской по типу, гуманистической по сути, европейской по ориентации. Какую бы сторону русской культуры этого времени мы ни рассмотрели, везде стержневой проблемой оказывается проблема человека. На нее, как на прялку, наматывается нить новых идей, знаний, рассуждений о человеке, а затем уже эти нити создают разноцветное, но органичное полотно новой культурной «ткани».

Средневековая культура, опиравшаяся на христианское определение природы человека, возвысила в ней все, связанное с божественным началом, и унизила все, не связанное с ним. Истоки человеческого поведения усматривались вовне, в независимых от него самого началах. Человек — только оболочка, сосуд, вмещающий вечные константы добра и зла. Возвращение к античному пониманию человека означало подход «изнутри», что повело европейские культуры эпохи Возрождения к новому пониманию личности и индивидуальности. Изучение человека, интерес к нему, отказ от предопределенного однозначного понимания отдельного индивида через априорно заданную христианством общность человеческой природы, восторг перед неизвестным и новым в человеке — все это питало гуманистическую культуру³⁶.

Переход от решения проблемы человека «извне», т. е. от восточно-христианского варианта к западноевропейскому ренессансному подходу «изнутри», происходит и в русской культуре. Но, естественно, он имеет и свои особенности, в частности свои хронологические рамки. По мнению Д. С. Лихачева, в русской культуре в течение XV—XVII вв. шло постепенное развитие гуманистического начала: «Человек как таковой становится постепенно центром литературы — человек в его человеческой природе! Вот почему история древней русской литературы вся в той или иной степени сосредоточивается вокруг Ренессанса, для которого эмансипация человеческой личности была центральной проблемой». Однако данные хронологические рамки уточняются ученым, когда речь заходит о явлениях XVII в., который взял на себя *функции* Возрождения³⁷. Гуманистическое понимание человека начиналось с вопроса о его природе, сущности, а завершалось открытием индивидуального характера, личности.

Для русской мысли второй половины XVII—начала XVIII в. постижение и описание человеческого характера — задача столь сложная, что говорить о ее решении слишком рано. Были созданы предпосылки для восприятия и оценки человека как индивидуальности и личности, намечены пути дальнейшего развития проблемы человека в общественной мысли

и литературе, наконец, значительных успехов достигли мыслители того времени в систематизации и анализе нравов и страстей, человеческой природы в целом. Все это подготавливало открытие личности в человеке, накапливало потенциал для будущего взлета гуманистической мысли. Главное, что произошло, — изменившееся под действием светского мировоззрения и культуры понимание сущности человека: постепенно отказываясь от оценки естества как сугубо положительного внечеловеческого начала, русские мыслители перешли к понятиям «природа» и «натура людская», характеризующимся ими как сложный комплекс черт и свойств, неоднозначно определяющих человека. Поиск путей познания человека изменил свое направление. Если раньше он шел сверху вниз — от заданной божественно предопределенной сущности к греховным ее нарушениям, то теперь он ведется авторами начала XVIII в. как бы снизу вверх — от данного конкретного лица к обобщению наблюдений за нравами людей своего времени. Природа человека определяется как источник его нравов, но развитие нравов, формирование характера идет под влиянием воспитания, включающего, по понятиям того времени, «удобрение» разума науками и подчинение ему нравов и страстей.

О переходном характере русской культуры второй половины XVII—начала XVIII в. с удивительной полнотой свидетельствуют подходы русских мыслителей к проблеме человека: противоречивые и неустойчивые в начале и более определенные, рационалистические — к концу переходного периода. Все это заложило основы нового «человековедения» века Просвещения.

Если провести сопоставление идей, волновавших русских мыслителей данного периода, с идеями итальянских гуманистов XIV—XV вв.³⁸, то налицо не только совпадение (почти текстуальное) отдельных положений, но, что гораздо важнее, — единство общего направления в подходе к человеку.

Все это позволяет нам выстроить следующую логическую цепь: вопрос о природе человека — в основе проблемы человека, которая, в свой черед, лежит в основе культуры Возрождения; основная функция Гуманизма — переход от средневековой культурной системы к культуре нового времени. Все звенья этой цепи налицо в русской культуре второй половины XVII—начала XVIII в., следовательно, речь может идти о русском варианте Гуманизма.

¹ Цит. по: Семенов В. Древняя русская Пчела по пергаментному списку // Сб. ОРЯС. СПб., 1893. Т. IV, № 4. С. 340. См. также: Адрианова-Перетц В. П. Человек в учительной литературе Древней Руси // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. XXVII. С. 7, 65 и др.

² ЦГАДА. Ф. 181. № 509. Л. 31—32.

³ Сочинения преподобного Максима Грека. 2-е изд. Казань, 1894. Ч. 2. С. 85.

⁴ ЦГАДА. Ф. 181. № 509. Л. 25—38.

⁵ Феномен самовластия подробно изучен А. И. Клибановым, пришедшим к выводу, что русская средневековая еретическая мысль шла от признания самовластия души к признанию самовластия ума. См.: Клибанов А. И. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960. С. 343—345.

⁶ См.: Памятники литературы Древней Руси. Конец XV—первая половина XVI века. М., 1984. С. 68—151.

⁷ Ермолай-Еразм. Слово о божием сотворении тричастен // ЧОИДР. М., 1880. Кн. IV. С. 67. Для концепции Ермолая-Еразма характерно разделение всего естества

- человека на «бесплотное» и «плотное», которые, в свою очередь, совершенно произвольно объединены в трехчастные группы: бесплотное естество — ум, слово, душа; и далее «во всех телесных чувственных тричастен есть от главы даже и до малых членов» («голова — «первое лоб, второе верхние челюсти, третье нижняя скрания» и т. п.).
- ⁸ ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 1. № 504. Л. 4—4 об.
- ⁹ В «Пчеле», напр., говорилось: «Да не хулим естества нашего, житье бо се добро и зло обычаем бывает»; «обычай предложився крепльши есть естества» (цит. по: Семенов В. Указ. соч. С. 341).
- ¹⁰ ЦГАДА. Ф. 181. № 338. Л. 21 об.
- ¹¹ ЦГАДА. Ф. 181. № 341. Л. 140—142.
- ¹² ЦГАДА. Ф. 181. № 342. Л. 100.
- ¹³ ЦГАДА. Ф. 181. № 462. Л. 9 об. В другом сочинении, которое, по мнению ряда исследователей, также принадлежит Спафарию, — предисловии к Истории — проводится та же мысль и почти в идентичных выражениях. См.: Замысловский Е. Царствование Феодора Алексеевича. СПб., 1871. Ч. 1. Прилож. IV. С. XXXVI.
- ¹⁴ ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 1. № 1446. Л. 144—147 об.
- ¹⁵ Николай Спафарий. Эстетические трактаты. Л., 1978. С. 25.
- ¹⁶ Магницкий Л. Арифметика. М., 1703. Л. 5—11.
- ¹⁷ ЦГАДА. Ф. 181. № 338. Л. 22—22 об.
- ¹⁸ Там же. Л. 22 об.
- ¹⁹ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970. С. 138—139.
- ²⁰ См.: Панченко А. М. Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. М.; Л., 1970. Т. XXV. С. 236, 240; Елеонская А. С. Русская публицистика второй половины XVII века. М., 1978. С. 137—185.
- ²¹ См.: Райнов Т. Наука в России XI—XVII веков. М.; Л., 1940. С. 224—226.
- ²² Цит. по кн.: Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях, по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890. С. 450—451.
- ²³ ГПБ. Собр. ОЛДП. 0—751. Л. 224—237 об.
- ²⁴ Цит. по: Замысловский Е. Указ. соч. С. 51.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Татищев В. Н. Избранные произведения. Л., 1979. С. 51, 92—94, 116.
- ²⁷ Прокопович Ф. Богословское учение о состоянии неповрежденного человека. . . М., 1875. С. 4, 11—12, 182. См. также: Ничик В. М. Из истории отечественной философии конца XVII—начала XVIII в. Киев, 1978. С. 193.
- ²⁸ Кантемир А. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 71.
- ²⁹ Там же. С. 70, 89, 158, 159.
- ³⁰ Подробнее см.: Черная Л. А. Становление нового героя // Русский и западно-европейский классицизм: Проза. М., 1982. С. 101—115.
- ³¹ Цит. по: Брайловский С. Н. Один из «пестрых» XVII столетия. СПб., 1902. С. 337.
- ³² Записки русских людей: События времени Петра Великого. СПб, 1841. С. 2.
- ³³ Пухендорф С. О должности человека и гражданина по закону естественному. СПб., 1726. С. 7.
- ³⁴ См.: Павленко П. И. Идеи абсолютизма в законодательстве XVIII века // Абсолютизм в России. М., 1964. С. 392.
- ³⁵ Татищев В. Н. Избранные произведения. С. 118—119.
- ³⁶ Гуманисты признавали в принципе наличие «божественной природы» в человеке, но они требовали развития этой природы по пути познания, «учености» и «полагали, что божественной природой каждому человеку в принципе дана возможность возвыситься и стать более или менее исключительным, «героическим» благодаря «доблести». См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 55.
- ³⁷ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 217, 139.
- ³⁸ См.: Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV—первой половины XV в. М., 1977. Подобное сопоставление было проведено в ст.: Черная Л. А. К вопросу о гуманизме в русской культуре второй половины XVII—начала XVIII века // Философская и социологическая мысль. Киев, 1989. № 4.

ПОНЯТИЕ ОБ ИНДИВИДЕ ПО ПЕРЕПИСКЕ НИККОЛО МАКЪЯВЕЛЛИ С ФРАНЧЕСКО ВЕТТОРИ И ДРУГИМИ

*Л. М. Баткин**

Два разных человека, словно бы невозможным сочетанием соединенных в одном.

Макьявелли. История Флоренции

1

В письме из Вероны к Луиджи Гвиччардини 8 декабря 1509 г. Макьявелли почему-то вдруг вспоминает Лоренцо Великолепного¹.

Письмо начинается так: «Черт возьми, Луиджи! смотри-ка, сколь fortuna в делах одного и того же рода наделяет людей по-разному».

Затем следует рассказ о любовном приключении автора, на редкость неаппетитном. Старуха прачка зазывает его к себе в землянку под предлогом продажи рубашек, но взамен белья всучивает какую-то незнакому плохо пахнущую девку и выходит, притворив дверь. «Вот рубашка, которую я хочу вам продать, но сперва примерьте, а потом уж заплатите». Оставшись в полной темноте (у лачуги не было окон), рассказчик испытывает приступ «отчаянной похоти», а после всего зажигает лампу, дабы «увидеть этот товар». При свете девка оказывается чудовищно уродливой, лысой и вшивой. На описание ее внешности отведена примерно треть письма.

Автор не жалеет красок, довольно фантастических, повествуя с таким удовольствием и обстоятельностью, что становится ясно: хотя что-то такое, видимо, действительно произошло, эпизод нарочито изукрашен всеми этими комедийными грубостями².

Кончается тем, что женщина спрашивает: «Что с вами, мессер?» — но «потерявшийся» и «онемевший» поклонник Венеры, зрение и обоняние которого были столь жестоко оскорблены, вместо ответа ощущает содрогание желудка. Словом, его вырвало. «И таким образом, расплатившись той монетой, какую она заслуживала, я ушел. Ставлю в заклад свое место на небесах, но не думаю, чтобы, пска я нахожусь в Ломбардии, ко мне вернулось вождение; впрочем, вы возблагодарите Господа в надежде вновь испытать столько же наслаждения; я же благодарю его за то, что мне незачем опасаться когда-либо опять испытать столько же отвращения».

Нетрудно узнать склад ума будущего автора «Мандрагоры». Даже ренессансные новеллисты, от Боккаччо до Грацини, на фоне этой эпистолы могут показаться немножко чопорными. . . Надо полагать, Луиджи отменно повеселился. Остроумные беседы и послания Макьявелли заставляли друзей приходиться в восторг. Постарался он и здесь — на собственный счет. Но дело не в этом.

* © Л. М. Баткин, 1990

Макьявелли пробыл в Вероне с 21 ноября до 11 декабря с поручением от флорентийской коммуны к императору Максимилиану Австрийскому и рекомендательным письмом к имперскому канцлеру епископу Лангу. «Я тут, как на засушливом острове, подобно и вам, потому что тут ничего ни о чем неизвестно; впрочем, чтобы выглядеть живым, я занят сочинением длинной докладной записки для Совета Десяти» (р. 202). Встретиться с императором не удалось, поездка вышла неудачной, но Макьявелли был, как обычно, поглощен политическими наблюдениями и расчетами, вел оживленную деловую переписку со своим помощником и близким другом Бьяджо Буонаккорси, Франческо дель Неро и др. До нас дошло целых пять писем, направленных ему и написанных им за двадцать считанных веронских дней, но это, конечно, лишь малая часть. Письмо к Луиджи за три дня до отъезда вдруг появляется в контрасте с напряженной государственной деятельностью.

Но как раз этот контраст должен был нравиться Макьявелли. . .

То есть этого контраста, которому пятью месяцами ранее Филиппо Казавекья писал: «Никколо, ныне такое время, что если когда-либо бывал мудрец, то нужно, чтоб он появился сейчас. Я не думаю, чтобы ваша философия могла быть понята глупцами, а умников не так уж много: вы меня поймете, хотя я не краснослов. Ежедневно я открываю в вас величайшего пророка из тех, кто был когда-либо у евреев или другого народа. Никколо, Никколо, по правде, я не могу сказать (на бумаге) то, что хотел бы. . . Не считайте за труд приехать ко мне дня на четыре. Помимо бесед я припас для вас яму, полную форели, и вино, какого никто еще не пил. Это доставит мне удовольствие, которое затмило бы все остальные» (р. 196).

Макьявелли знал себе цену, со всеми держался с огромным достоинством. Почему же ему и в голову не приходило, что письмо к Луиджи Гвичардини могло бы это достоинство уронить? И никому из окружающих, разумеется, тоже не могло прийти.

Повторяю, дело не только в ренессансных литературных обыкновениях, в знаменитом тосканском острословии, во вкусе к сочной и откровенной фабуле, в более чем вольных нравах среды, в любезной нашему Никколо своеобразной мизантропической веселости.

За явно гротескной сгущенностью анекдота, рассказанного как-никак о себе, с очень странным на позднейший взгляд как бы эпическим удовлетворением, проступает некий *фрагмент мироотношения*. Ниже мы обратимся к некоторым другим посланиям Макьявелли и в сопоставлении их с этим, пожалуй, убедимся, что веронское происшествие укладывалось в принятую им схему человеческой природы. Место фривольного и низкого задано в ней структурно: важным для Макьявелли топосом, идеей о том, что один и тот же индивид способен к предельно разнообразным, как самым серьезным и высоким, так и самым легкомысленным или сладострастным, проявлениям. Поэтому Макьявелли расписал случившееся с ним, не только следуя традициям Франко Саккетти и Поджо Браччолини. Чувственно-низкое было встроено в героическое самосознание! — поскольку существованием одного полюса предполагался и противоположный полюс в индивиде.

Наиболее выразительным примером в глазах Макьявелли служил достойный Лоренцо Медичи.

Вот почему имя последнего в письме к Л. Гвиччардини — в таком, казалось бы, произвольном и неподходящем контексте — упомянуто по ассоциации, вряд ли случайной. Это имя есть *точный знак отнесения всего эпизода к определенному смысловому ряду.*

Сделано это забавно. Видите ли, рот у девки был похож на рот Лоренцо, хотя у нее он скособоченный, слюнявый, щербатый.

Откуда взялся этот штрих? Лоренцо Великолепного лучше всех прообразил Вазари. На заворачивающе неправильном и уже немолодом лице, где прическа приоткрывает высокий лоб, — под насмешливыми и меланхолическими глазами — довольно тяжелая нижняя часть. Нависающий мясистый, резкой лепки нос и. . . необыкновенно широкий рот с узкой верхней и чувственной нижней губой, рот действительно запоминающийся. Верх и низ лица разительно контрастны, хотя и создают впечатление индивидуального единства грубых страстей и одухотворенности. Таков маньеристический портрет Вазари, который мог использовать прижизненные изображения, а также отклики людей, еще заставших Лоренцо.

Макьявелли застал. Ему в момент кончины этого блестящего правителя (1492) было двадцать три года. Он вспоминал о Лоренцо с неизменным уважением, даже в тот момент, когда только что совершившаяся реставрация семьи Медичи угрожала крушением республиканских свобод и судьбы самого секретаря второй канцелярии³. Судя по письму к Л. Гвиччардини, выразительные черты Лоренцо через семнадцать лет по-прежнему были у него перед глазами.

К осени 1524 или к марту 1525 г., т. е. спустя уже не семнадцать, а почти дважды по семнадцать лет, доведя «Историю Флоренции» до смерти Лоренцо и оборвав на этом восьмую книгу, Макьявелли создал образ образцового политика, стараясь притом «в определенных подробностях» не погрешить против истинного положения вещей, ничего не перехвалив и не принизив⁴. Он вспоминал конкретного и оригинального, очень крупного человека. Но одновременно характеристика имела более общий, если угодно, теоретический смысл.

2

Вот эти строки: «. . .его образ жизни, его удачливость и мудрость были известны не только итальянским государям, но и далеко за пределами Италии, и у всех вызывали восхищение. . . Ибо в обсуждении тех или иных вопросов он бывал красноречив и силен доводами, в решениях благоразумен, в осуществлении решений быстр и смел. Нельзя назвать ни единого порока, который запятнал бы блеск стольких добродетелей. А между тем он был весьма склонен к любовным наслаждениям, любит беседу с балагурами и остряками и детские забавы более, чем это, казалось бы, подобало такому человеку: его не раз видели участником игр его сыновей и дочерей. *Видя, как он одновременно ведет жизнь и легкомысленную, и полную дел и забот, можно было подумать, что в нем самым немислимым образом сочетаются две разные натуры*»⁵.

Как и на портрете кисти Вазари.

В оригинале сказано не о «склонности к любовным наслаждениям», но гораздо определенной: «был на удивление захвачен похотливыми де-

лами) (или «плотскими вещами», «fusse nelle cose veneree maravigliosamente involto»). Кстати, «uomini faceti e mordaci» — это не просто безобидные «балагуры и остряки», но скорее люди, охочие до соленых выходок и веселых непристойностей. Знаменательная фраза, которую я выделил курсивом, звучит так: «Tanto che, a considerare in quello e la vita voluttuosa e la grave, si vedera in lui essere due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte». Дословно: «Так что, принимая во внимание и его сладострастную жизнь, и его же жизнь серьезную и значительную, в нем виделись два разных человека, словно бы невозможным сочетанием соединенных (в одном)».

Итак, во-первых, запомним оппозицию «la vita voluttuosa e la grave». Во-вторых, отметим тот факт, что это восходящее к античности общее место гуманистической словесности применимо для обрисовки Лоренцо Медичи в его, бесспорно, исторически подлинных и личных особенностях. Это сказано сейчас *именно о Лоренцо и ни о ком ином*. В-третьих, Макьявелли усматривает единство натуры Лоренцо в «сочетании» вроде бы несовместимых, противоположных свойств, так что возникает впечатление индивидуальной объемности, раздвинутости, неоднозначности.

Но вот что замечательно.

Примерно десятью годами ранее Макьявелли применил *в точности ту же оценку* — и с теми же интонациями удивления, раздумчивости и довольства, — чтобы характеризовать своего дорогого Франческо Веттори и себя самого. То есть меткие слова о Лоренцо Медичи оказываются. . . всего лишь повторением давних мыслей о собственной и, если угодно, о всякой индивидуальности!

Речь идет о письме к Веттори от 31 января 1515 г.

Что ему предшествовало? ⁶

10 декабря 1514 г. Макьявелли по предложению Веттори (пытавшегося привлечь внимание Медичи к другу — см. р. 349) отправил в Рим подробнейший анализ европейской военно-политической ситуации для ознакомления с оным папы Льва X. Макьявелли предостерегал папу: от опасных, по его мнению, попыток сохранить нейтралитет и советовать ради выщего соблюдения выгод святейшего престола примкнуть к Франции и ее союзникам против Империи, Испании и швейцарцев (р. 351—361). Спустя десять дней Макьявелли посылает важные дополнительные разъяснения к этому эпистолярному трактату, кое в чем перекликающемуся с «Государем» и могущему послужить наглядным приложением к нему. Иногда в Рим уходят по два письма еженедельно, а 20 декабря Макьявелли даже пишет Веттори дважды, одно письмо вдогонку за другим.

Для нас сейчас безразлично, что все это чрезвычайно серьезные послания, напряженные по мысли и тону. Сам Макьявелли подчеркивает: «Тот, кто их прочел бы, мог бы заподозрить, что меня отчасти захлестывали эмоции (l' affectione); такое представление было бы неприятным для меня, ибо я всегда стремился придерживаться взвешенных суждений (il giudizio saldo), особенно же в делах подобного рода, и не допускаю, чтобы эти суждения искажались пустым запалом, как это делают многие другие» (р. 366).

15 декабря Франческо Веттори в одном из ответных писем, в довольноно

длинной латинской вставке, ссылался на только что перечитанную им в новом издании книгу Понтано «De Fortuna». Франческо под впечатлением замечания Понтано о том, что ни способности, ни благоразумие, ни сила духа, ни прочие доблести ничего не стоят без помощи фортуны, в подтверждение этой истины жаловался в очередной раз на свое существование при римской курии. «Высочайший понтифик и остальные наши Медичи, по-моему, ко мне благосклонны, но я ничего не жду от них. Положенное мне жалование я проживаю, и к концу месяца у меня ничего от него не остается. От любви я свободен, довольствуясь книгами и литературными забавами (*cum lusoriis cartis*)».

Никколо ответил, что повседневно убеждается в справедливости высказывания Понтано, поскольку близлежащая выгода или нерешительность мешают людям действовать так, чтобы подтвердилось иное мнение, которого всегда придерживался он, Макьявелли. «Вновь благодарю вас за все старания и все помышления, которыми вы отвечаете на мою любовь. Не обещаю отплатить вам тем же, потому что не думаю, чтобы я когда-либо смог быть полезным для себя ли, для других ли. А если фортуна все же возжелала бы, чтобы Медичи — будь то во Флоренции или за ее пределами, в связи с их личными делами или в делах публичных — дали бы мне какое-либо поручение, я был бы рад. Так что я еще не совсем отчаялся. . . но пусть будет то, что будет» (р. 368).

. . . Уже около двух лет, с марта 1513 г. (ср. р. 235, 240, 305 etc), Макьявелли не переставал мечтать о возвращении к активной политической деятельности, рассчитывая преимущественно на посредничество флорентийского посла в Риме («*oratoris florentini apud summum Pontificem*»).

В письме Веттори от 30 декабря 1514 г. деловой, или приподнято-значительный, или горький тон, короче, это граве вдруг перебивается совсем иной нотой, пока еще короткой, но многообещающей. Начав письмо цитатой из «Лекарства от любви», Веттори заявляет: «Поистине Овидий прав, когда говорит, что любовь проистекает из досуга. Вот и я, сидя без дела. . . настолько сейчас этим поглощен, что даже не отвечаю на ваши письма, как того требует долг» (р. 369).

Однако, возможно, была и другая причина небольшой задержки, непривычной для обязательного Веттори. Он не мог сообщить Макьявелли ничего утешительного. И понтифик, и кардиналы Бернардо Бибьена и Джулио Медичи прочитали декабрьские докладные записки, хвалили, если верить Франческо, ум и талант отправителя. Но и только. Никаких практических последствий для опального политика это не возымело. Веттори огорчен: «Но все это только слова, на беду я не тот человек, который умеет помочь друзьям». Он пытается утешить Макьявелли: «То, что вы на хорошем счету у этих могущественных людей, могло бы при случае оказаться для вас во благо» (*ibid*).

Нашелся, однако, повод рассеять Макьявелли другим, более эффективным способом, принятым между нашими корреспондентами. Веттори 16 января 1515 г. решает развить зачин последнего декабрьского послания. «Дорогой кум. Ни от кого я не получаю писем, которые читал бы охотней, чем ваши, и желал бы обсудить много вещей, которые, впрочем, нельзя доверить переписке. Вот уже несколько месяцев, как я превосходно понял, насколько вы влюблены, и готов был сказать вам: „Ах, Коридон,

Коридон, что за безумие охватило тебя?» (Строка из второй эклоги Вергилия приведена в оригинале. — Л. Б.). Но затем, рассудив про себя, что эта наша жизнь есть не что иное, как любовь, или, если выразиться более ясно, похоть (foia), — я удержался, приняв в рассуждение и то, насколько в подобных делах люди далеки в глубине сердца от того, что произносят их уста.

Далее следуют всякие замечания, например такое: «И вы, и я, хотя и стары, но в какой-то мере отличаемся теми нравами, которые свойственны молодым, и тут уж ничего не попишешь». И о милостях, которыми их обоих удостаивала известная флорентийская прелестница Ричча. И о том, что «женщины чаще всего имеют обыкновение любить деньги, а не мужчин». И о собственных на сей счет забавах: «Я уже писал вам, что безделье заставляло меня влюбляться, так оно и есть, потому что я почти ничем не занят. Читать я много не могу, потому что с возрастом мои глаза ослабли; я не могу ходить на развлечения без провожатых, а это получается не всегда, поскольку я не полагаю ни такой властью, ни такими средствами, чтобы мне угождали; а если я погружаюсь в размышления, на меня находит меланхолия, от которой я стараюсь спастись; так что по необходимости приходится наводить себя на мысли о вещах приятных, а я не знаю ничего, что услаждало бы больше и в помышлениях, и на деле, чем заниматься. . . (в оригинале: *il fottere*. Можно деликатно перевести это как «животное совокупление». — Л. Б.). Всякий человек в душе рассудит, что тут чистая правда, понимают-то это многие, но немногие говорят» (р. 371—372).

Разумеется, следует отдать себе отчет, что подобные пассажи суть одновременно и вполне искренние, личные, конкретные признания, и надлежащим литературным образом оформленная игра, с непременными реминисценциями и прямыми цитатами из Овидия или Вергилия, в тоне гуманистически окрашенной факетии. Вообще именно в этой сфере, в стилизованных рассказах о своем быте и т. п., связь Макьявелли (и Веттори) с ренессансной эпистолярной традицией XIV—XV вв. и с античными топосами проступает более наглядно, чем в чем-либо ином.

Макьявелли, несмотря на недавний новый провал надежд вернуться к единственно пригодному для него и желанному жизненному поприщу, с удовольствием поднимает в уединении Сант-Андреа перчатку, брошенную дамским угодником и остроловом Веттори. Он начинает ответ сонетом в петраркисском вкусе, сложенным в честь женщины, которой он тогда был не на шутку увлечен (см. письмо от 3 августа 1514 г., которого мы еще коснемся). «Уже много раз мальчик-лучник пытался поразить стрелами мою грудь. . . и вот он выпустил одну из них с такой силой, что я стражду от ран и признаю и извещаю его могущество». Далее тут же сказано — кажется, невпопад? но автору видней, о какой любви он ведет речь, — что он не мог бы откликнуться «на ваше письмо о похоти» лучше, чем этим сонетом о ворпшке Амуре. Он, Макьявелли, отнюдь не добровольно попал в его узы, то сладкие, то тяжкие, все-таки выбраться из них не хотел бы: «Я полагаю, что нельзя радоваться жизни без этой существенной ее стороны (*senza quella qualità di vita*). И так как я знаю, насколько милы вам мысли такого рода и как хорошо вам знакомы эти житейские обыкновения (*simili ordini di vita*), я сожалею, что вас нет рядом, чтобы

посмеяться то над моими [любовными] жалобами, то над моими утехами». Прочитав Овидиевы «Метаморфозы», Макьявелли продолжает (собственно все, о чем речь шла выше, нам понадобилось исключительно для того, чтобы высказывания, которые будут сейчас приведены, попали в густой идейно-биографический предметный контекст, не показались бы в устах Макьявелли случайными и отвлеченными). Он продолжает так:

«Тот, кто увидел бы наши письма, досточтимый кум, и увидел бы разнообразие их содержания (*la diversità di quelle*), весьма поразился бы, потому что ему подчас показалось бы, что мы люди серьезные и значительные (*gravi*), целиком захваченные большими делами, и что у нас нельзя сыскать в груди такого помышления, которое не заключало бы в себе честь и величие. А перевернув страницу, он счел бы нас, тех же самых (*poi medesimi*), легкомысленными, непостоянными, развратными, занятыми делами суетными. Если кому-либо такое поведение (*questo modo di procedere*) и покажется предосудительным, то, по-моему, оно заслуживает похвалы, потому что мы подражаем природе, которая разнообразна (*è varia*), а того, кто ей подражает, упрекнуть не в чем. И хотя мы привыкли проявлять это разнообразие (*varietà*) в переписке в целом, на сей раз я хочу осуществить его в пределах одного письма, как вы увидите, если перевернете страницу. Так что отхаркнитесь» (р. 374).

Действительно, затем, как ни в чем не бывало, идут теоретические выкладки и соображения о политической обстановке.

Значит, вот как все завязано в тугую узел, все пишется неспроста и работает на некую *концепцию* индивидуальности! Грубые подробности веронского эпизода, нескромные взаимные признания в переписке с Веттори, шутки о плотской любви, ссылки на Овидия, а рядом сознание бессмысленно разрушенной жизни, тоска прозябания в убогом уголке contado, еле сдерживаемый крик боли, глубочайшие идеи, аналитический дар. «. . . Принимая во внимание и его сладострастную жизнь, и его же жизнь серьезную и значительную, в нем виделись два разных человека, словно бы невозможным сочетанием соединенные в одном». «. . . Мы люди серьезные и значительные. . . и мы, те же самые, легкомысленны, непостоянны, развратны, заняты делами суетными». Макьявелли стремится указать на *отличие* Лоренцо Великолепного среди прочих людей, благодаря «словно бы невозможному сочетанию». Себя самого и Франческо он тоже не без гордости *выделяет* этим «мы».

А между тем индивидуальное отличие и выделенность всякий раз дает о себе знать и осмысливается *одинаково*: как способность одного и того же человека сразу и к высокому, и к незамысловатому, забавному, даже низменному. Макьявелли восхищается совмещением противоположных свойств, а точнее, емкостью и развертыванием индивидуальной природы в черед разнообразных проявлений. Такова ведь и природная *varietà* вообще.

Любопытно и характерно, что Макьявелли упивается общим местом, будто устанавливает впервые, разглядев его именно в Лоренцо, именно в себе и Веттори. . . Общее место всякий раз опознается с волнением как признак, указующий на особую полноту данного индивида среди остальных людей, ничего этого не понимающих.

Индивидуальность как «подражание» природе в целом?! Но тут Макьявелли, между прочим, разделяет противоречие всей ренессансной культуры, с ее странным индивидуализмом как *возможностью всеобщего* в отдельном конкретном человеке.

3

Прежде чем сделать следующий шаг, почитаем еще несколько писем Макьявелли, в том числе очень известных. Это, возможно, мало что добавит к только что сделанным наблюдениям, разве что оттенки. Но не пренебрежем и оттенками. Кроме того, удостоверимся, что мысли, сформулированные автором «Государя» в январском письме 1515 г., приходили ему на ум неоднократно, что, в частности, тон факетии и соответствующий образ жизни не просто отвечали нравам ренессансной культурной среды и темпераменту Макьявелли, но постоянно были важны для него, так сказать, идейно, в плане целостной оценки собственной и даже всякой личности (если мы вправе употребить этот термин).

То письмо к Веттори от 10 декабря 1513 г., которое Р. Ридольфи назвал «самым знаменитым в итальянской словесности»⁷, тоже построено полностью на контрасте высокого и низкого времяпрепровождения. Макьявелли, однако, на этот раз придал каждому из двух психологических полюсов небывалую степень живописной точности, насыщенности, убедительности, отчего контраст приобрел характер трагической коллизии: человек, рожденный для высоких мыслей и дел, вынужден растрачивать себя и свою жизнь в бездействии, посреди грубых развлечений⁸. Но заметим, что, предаваясь им поневоле, автор отнюдь не скрывает своей способности участвовать в трактирных забавах с неожиданной страстью, уходя в них с головой. Стало быть, в этом тоже, несомненно, он. «Так я провел весь сентябрь, а потом это житье-бытье (*questo badalucco*), хотя и обидное и странное, уже показалось сносным (*è mancato con mio dispiacere*)».

Наш Пушкин сказал: «И с отвращением читая жизнь мою, // Я трепещу и проклиная, // И горько жалуюсь, и горько слезы лью, // *Но строк печальных не смываю*». То есть: раскаянием не отменить того, что было.

Что до Макьявелли, то он и проклинает, и жалуется, но вряд ли раскаивается. В рассказе о наблюдениях на большой дороге и о карточных ссорах есть, кроме отвращения, еще и сочность, и живость, и упоительность *перехода* ко всему этому после одиноких утренних прогулок вдоль ручья, на птичьем току, с томом Данте или Петрарки или «меньших поэтов, вроде Тибулла, Овидия и им подобных, в руках: я читаю об их любовных страстях, вспоминаю о собственной, и мысль об этом радует меня некоторое время». Впрочем, день начинается не с поэтической прогулки, а с того, что, встав на заре и наскоро позавтракав, он, Макьявелли, отправляется в свой лес, который сводит на дрова, посмотреть, что наработано накануне, и поболтать с дровосеками, которые делятся с ним рассказами о столкновениях между собой и с соседями. Заодно Макьявелли довольно подробно сообщает о запутанных финансовых счетах с арендаторами и о том, как один из них вздумал удержать из своего долга десять сольди, которые выиграл в карты четыре года тому назад и якобы не получил; «я же взбесился»; их еле разняли. Вот *вслед* за этим описанием и за всеми дровяными

расчетами Макьявелли как раз и вставляет строки о любовных мечтаниях, о чтении Тибулла, Овидия или Петрарки. . . И снова переход не менее резкий: «Выйдя затем на дорогу к остерии, я разговариваю с прохожим, спрашиваю о том, что нового в их краях, узнаю всякую всячину и отмечаю разнообразие людских склонностей и характеров (*intendo varie cose, et noto varii gusti et diverse fantasie d'huomini*). Наступает обеденный час, и мы с домашними едим ту скромную стряпню, которой могут снабдить нас бедная вилла и малый достаток. Поев, я возвращаюсь в остерию. Там обычно торчат, кроме хозяина, мясник, мельник и двое кузнецов. С ними я убиваю день в никчемных занятиях, играя в карты и в триктрак, возникает тысяча перебранок, бесконечные ссоры и оскорбления, подчас из-за кватрина мы орем настолько истошно, что, наверно, доносятся до Сан Кашано. Так я погрязая среди этих гнид, мозг мой покрывается плесенью, и я даю разгуляться коварству своей судьбы, я даже доволен, что она так топчет меня, потому что хочу посмстреть, не станет ли ей стыдно».

Это «погрязая среди гнид» цитируют куда реже, чем то, что сразу же идет вслед: «Наступает вечер, я возвращаюсь домой и вхожу в свой кабинет; у порога сбрасываю будничное платье, полное грязи и сора, и облачаюсь в царственные и великолепные одежды; и, надлежащим образом переодетый, вхожу в античные дворцы к античным людям. Там, с любовью ими принятый, я вкушаю ту пищу, которая — *единственно* моя и для которой я рожден; там я без стеснения беседую с ними и спрашиваю о разумном основании их действий; и они по доброте своей отвечают мне. И я не чувствую на протяжении четырех часов никакой скуки, я забываю все печали, не боюсь бедности, и меня не приводит в смятение смерть: я целиком переносусь к ним»⁹.

На фоне письма Веттори, спровоцировавшего гениальный ответ Макьявелли, становятся более рельефными особенности этого ответа.

То, о чем повествует Макьявелли, никак не менее достоверно и, что называется, взято из жизни. Однако все доведено *до предела*: в отношении живописных подробностей, эмоций, лексики, стиля. Послеобеденные карточные игры Макьявелли — это не таковые же игры Веттори; но и его вечерние беседы с древними римлянами — это не аналогичное времяпрепровождение, о котором отчитывается Франческо. Любопытно, что несравненно большая *полнокровность* письма Макьявелли тем самым означает несравненно большую *литературность*, концептуальность. Низ и верх максимально разведены в отношении эмоций и слога — но притом в какой чересполосице! Грубое грубо до конца, до отворачивания к себе, до отчаянности. . . хотя и описано как-то со вкусом, слишком смачно, чтобы иметь только отрицательное значение. Высокое достигает патетической пронзительности. В итоге демонстрируется *наивозможная варьета* человеческой души и поведения.

Правда, автор отождествляет себя, свою индивидуальную подлинность, только с высоким — как с «той пищей, которая — *единственно* моя и для которой я рожден». Это ведь письмо-жалоба, письмо человека, который жаждет перемены в своем положении и советуется, каким образом в этом могло бы помочь подношение только что законченного «Государя» сиятельному Джулиано Медичи. И все же мы вправе усомниться в том, что Макья-

являли рожден только для «бесед» с античными писателями. Это откорректировано параллельными, пусть не такими приподнятыми, но, кажется, оттого не менее поучительными беседами с прохожими по дороге в остерию (а раньше с дровосеками), раскрывающими варьета житейских ситуаций и простых людей, с их столь несхожими «фантазиями» (очень значительное для Макьявелли и его корреспондента слово, почти термин, в котором мы еще попытаемся разобраться). Причем к *этим* столь обыденным разговорам отнесены те же глаголы, что и применительно к чтению древних, и даже в той же последовательности: *parlare, domandare, intendere, notare*.

Было бы важно подчеркнуть, что новизна этого мироощущения состоит не в отдельных смысловых элементах письма, а в способе их соединения, дающем необычный эффект, поскольку книжное и бытовое, высокое и низкое, трагическое и смешное, общие места и конкретность сообщения, письмо литературное, письмо интимное, письмо деловое — все это не просто уравнивается и сливается, скажем, в амбивалентном тексте. Резко выдвигается смысловая и речевая доминанта личного авторства. Поэтому «амбивалентность» здесь вряд ли идет к делу. Письмо прежде всего отправлено *частным лицом*. Гуманисты XIV—XV вв. таких писем еще не писали, их латинские эпистолы все-таки относятся к некоей полуусловной ситуации ученого общения и к некоему коллективному жанру; в этом плане авторы взаимозаменяемы; хотя и стилизуя, они «вещают»; письмо же отчасти подражающего им Макьявелли *в целом* уникально, как и он сам. Он «не вещает, а говорит»¹⁰.

Интонацию, тосканское наречие, торжественный стиль, вообще всю содержательную и стилевую регистровку своевольно и внезапно переключает автор, идя за настроением минуты. Он приступает к письму определенного жанра, но быстро нарушает эти границы. И оказывается вне жанра и вне готового стиля. Письмо сплошь иронично, и дело не только в отдельных замечаниях, в прямой иронии, а именно в этих *быстрых* — от абзаца к абзацу или даже внутри одной фразы! — сменах всевозможных плоскостей, уровней, регистров разговора, отстраняющих друг друга и связанных столь причудливо, на самом малом пространстве текста, неизбежно лишь субъектом высказывания. Это то, что М. М. Бахтин называет «оговорочным языком нового времени». Пожалуй, ни в одном другом письме Макьявелли не достигает такой степени реализации этого непривычного свойства — *бесстильности* (которого нет, например, в замечательных письмах Петрарки, при всей их индивидуальной напряженности). Веттори часто тянется к тому же, но более вяло, стерто. Дело не в том, что Макьявелли менее литературен; никак не менее; но это новая литературность, поскольку он гораздо *свободней* в отношении к слову и, следовательно, к себе.

А с топосами получается примерно следующее. Раньше они *задавали индивида* в качестве их готового соединения, их суммы, причем, конечно, по иерархической вертикали (целью индивида было вскормить в себе горнее и преодолеть дальнее: см., скажем, «Secretum» Петрарки). Теперь же *индивид задает собой* топосы, определяя и свое высокое, и свое низменное, т. е. *поскольку* человек смеет исходить из себя, то он по ходу своей внутренней варьета индивидуально порождает разноплановые мысли и поступки,

как *gravi*, так и *lieti*. Впрочем, прямо подтвердить, что это переворачивание причин и следствий было (отчасти) осознано Макьявелли, можно лишь очень немногими текстами, особенно, пожалуй, письмом к Веттори от 5 января 1514 г. (см. далее). Макьявелли, к тому же поглощенный совсем иными проблемами, был лишь на подступах к этой идее. Ясней она подтверждается у него косвенно: через повышенную напряженность авторства, сплавливающую несовместимые по такту элементы.

Итак, Макьявелли не только пишет о себе, но и пишет собой, у нас на глазах творит себя. Раньше такие вещи, конечно, тоже происходили, но более или менее произвольно и попутно, при сознательном сочинении по правилам, будь то даже правила исповеди, дружеской эпистолы и т. п. Макьявелли, напротив, как бы лишь попутно использует литературные схемы, общие места, но все это подчинено, как мы теперь сказали бы, индивидуальному самовыражению. Он хочет выговориться, и, кажется, его заносит дальше, чем этого можно было ожидать, судя по началу, дальше, чем ожидал он сам. Это похоже на импровизацию. Он не рассчитывает на потомков, на то, что у этого письма будут *читатели* (помимо Веттори), — словом, он — при всей писательской изощренности — пишет, кажется, уже именно письмо, в понимании нового времени, а не произведение эпистолярного жанра.

В топосах, которыми он пользуется, нет ничего нового. Те, кто имеет особый вкус к параллелям и прецедентам, без труда вспомнят тут же многое: мудреца Сократа с его домашними дрызгами, криками Ксантиппы, шутковством на базарах или средневековое представление о человеке как «полуангеле, полуживотном». Но смысловая функция традиционного сближения и разведения верха и низа человеческой природы у Макьявелли все же новая. Он испытывает такое чувство, как будто внутренняя неоднозначность, контрастность, объемность — его особая примета, будто верх и низ впервые поселились в *его* душе и спровоцированы драмой *его* ссылки, *его* злосчастной жизни в Сант-Андреа. Он безмерно поражается всему этому, разглядывая себя со стороны.

Неожиданность этих топосов, вдруг переставших быть топосами, превратившимися в характеристику индивидуальности Никколо Макьявелли!

Неожиданность человека для себя.

В дневных и вечерних, грязных ли, парадных ли одеждах — все он, Макьявелли. Даже если ему хочется процитировать 81-й сонет Петрарки: «*Però se alcuna volta io rido o canto, // Follo perché non ho se non quest'una // Via da sfogare il mio acerbo pianto*». То есть: «Если иногда я и смеюсь или пою, то делаю это лишь потому, что у меня нет иного способа дать вырваться горькому плачу»¹¹.

3 августа 1514 г. он, напротив, пишет все тому же Франческо Веттори и тоже в ответ на признания последнего (опять это не только встречная дружеская откровенность, но и литературная необходимость поддержать, как было заведено еще древними, предложенную тему, *обменявшись эпистолами*): «Поистине фортуна забросила меня сюда с тем, чтобы тут же вознаградить по справедливости; ибо, проживая на вилле, я повстречал существо столь приятное, утонченное и благородное, как по природе, так и по проявлениям, что я был бы не в состоянии ни воздать ей

хвалу, ни любить ее так, как она того заслуживала бы. Как и вы мне, я тоже мог бы рассказать о начале этой Любви, о том, что за сети, которыми я был уловлен, где были растянуты и какого они качества; и тогда вы сами увидели бы, что то были сети из золота, растянуты меж цветов и вытканы Венерой, будучи настолько нежными и приятными, что даже сердце мужлана не могло бы их разорвать, и тем паче этого не пожелал я. . . И не думайте, что Амур воспользовался обычными средствами, дабы изловить меня, нет, он, поняв, что их было бы недостаточно, избрал необычные пути, о коих я не подозревал, отчего и не сумел уберечься. Ведь, подумайте, мне уже под пятьдесят, и меня это больше не удручает, и не утомляет крутизна дорог, не наводит тоску ночная темнота. Все кажется мне сносным, и я приспособляюсь ко всему, даже если это против моих желаний и отлично от того, что должно было бы быть их целью (или: было бы подлинно моим — *etiam diverso et contrario a quello che dovrebbe essere il mio*) . . . Итак, я оставил помышления о вещах великих и высоких (*delle cose grandi et gravi*), меня более не усаждает ни читать о событиях древних, ни рассуждать о событиях новейших; все во мне обратилось к рассуждениям о предмете сладостном, за что и благодарю Венеру вместе со всем Кипром. Так что, если вам понадобится написать мне нечто о своей даме, что ж, напишите, а о прочем рассуждайте с теми, кто отдает предпочтение серьезным материям и смыслит в них лучше, я же никогда не находил в тех вещах ничего, кроме вреда для себя, а в этих — неизменное благо и усладу» (р. 346—347).

Мы не станем рассматривать по традиции это письмо (как и другие письма Макьявелли) в качестве документа его личной психологии и биографии, принимая на веру и толкуя буквально заявление, будто он более не желает думать о политике и всецело поглощен нежной страстью¹². Прежде всего речь вовсе не идет о *выборе* между оценками этого письма, любого из его писем, как «искренного» или «литературного». Это значило бы — подчеркнем еще раз — модернизировать культурную ситуацию. Макьявелли впрямь увлечен прелестной соседкой, он никогда не выдумывает ни своих чувств, ни фактов, но неизменно сплавляет их с известной топикой, если угодно, *стилизует*, будучи в этом отношении, следовательно, еще внутри гуманистического стиля жизни и мышления¹³. Он сознательно выстраивает себя, свою индивидуальность, настроения, обстоятельства на общепринятом, активизированном литературном фоне, расширяет по нему.

Правда, он вносит в это занятие заметную долю иронии, так что порой между топикой и той пока *не называемой иначе* реальностью, которая по необходимости ею оформлена, — остается некий зазор. Но и это лишь усиливает главный эффект, состоящий, как мы уже могли убедиться, в том, что низкое (т. е. любовное, страстное, чувственное, наконец, грубо-чувственное, а также бытовое, хозяйственное, денежное, карточное, приятельское, обыденное и пр.) становится *окончательно низким*, разросшимся, претендующим на всего человека, на все его время и мысли, на тождество с индивидом. А высокое (т. е. занятия политикой, историей, литературой, чтение древних и размышления о делах недавних, служение Флоренции, общественное призвание, рациональные суждения) становится *безусловно высоким* и тоже требующим всего индивида¹⁴. Макья-

явелли — в отличие от Веттори — всячески усиливает это разведение, драматизирует или обыгрывает шутливо или чаще саркастически, начиная с интонаций, лексического отбора, контраста на уровне языка между книжными оборотами и диалектальной разговорностью. Тем не менее — и как раз благодаря наглядному экстремизму двух тотальных установок — обе оказываются неотъемлемыми от жизни индивида и составляют его полноту.

Письмо от 3 августа 1514 г., разумеется, укладывается в знакомую оппозицию «la vita voluttuosa e la grave». В нем самом эта оппозиция в очередной раз прямо указана. Обычно (как и напоминал Макьявелли в письме к Веттори от 31 января 1515 г.) полагалось выдержать каждое письмо в определенном тоне, перемежая два облика, соединенные в одном человеке. Или, если воспользоваться другим древним различием, о котором помянул (в письме 1502 г.) Пьеро Содерини: «соответственно моему частному лицу и мне же как лицу публичному» («conveniente a la persona mia privata et ad la publica» — p. 85). Понятно, на каком полюсе располагается, какому из лиц соответствует уmonoстроение, изображенное в августовском послании. Макьявелли, наполовину серьезно, наполовину с усмешкой, прибегает к расхожим книжным оборотам, входит в роль пленника Амура, забывшего о «cose gravi» ради «ragionamente dolci» (что не мешает его искренности, подтверждаемой сильными словами о привыкании к возрасту). Но вдруг два словечка комически острают весь рассказ («et tutta Cipri»)! А последняя фраза, с очевидностью шутливая, тем не менее касается недавней, отнюдь не изжитой биографической катастрофы.

Заглянем также в письма Веттори к Макьявелли от 24 декабря 1513 г. и от 18 января 1514 г. и в ответные письма Макьявелли от 5 января и от 4 февраля 1514 г. Сначала Франческо извещает «дорогого кума»: «Вы знаете, что я немного слаб по женской части и получаю удовольствие, правда более от баловства с вами, чем от других действий, потому что я теперь мало на что способен, кроме разговоров; вы также знаете, насколько всегда чурался женщин Филиппо. (Речь здесь и в дальнейшем идет об общих приятелях: Филиппо Казавеккья и Джулиано Бранкаччи. — Л. Б.). И до его приезда сюда, поскольку мое жилище находится несколько на отшибе, часто бывало так, что какая-нибудь куртизанка приходила навестить меня, чтобы поглядеть на церковь и сад, прилегающие к дому. . .» Затем следует рассказ о том, что однажды Филиппо, появившись внезапно, застал такую женщину — и после обеда, когда та удалилась, начал было произносить речь по всей форме. «. . . Однако я, зная, что речь будет длинной, и видя, к чему тот клонит, перебил его и сказал, что по немногим словам уже понял его намерение, что не желаю ни оправдываться, ни выслушивать его распекания, потому что я до сих пор жил свободно и безо всякой оглядки и собираюсь точно так же провести остаток жизни, мне отпущенный. Так что он, хотя и неохотно, согласился, чтобы женщины приходили сюда, когда им вздумается» (p. 310).

Далее Франческо спрашивает о трактате «Государь». Следует деловая часть письма.

Макьявелли отвечает: «Конечно, великое это дело наблюдать, насколько люди слепы в том, в чем они грешат, и насколько сурово они преследуют те пороки, которых лишены сами. Я мог бы вам привести in exemplis

дела греков, латинян, евреев, халдеев и добраться до Персии и Аравии, засыпав вас цитатами, если бы не довольно было примеров домашних и свежих». Поскольку положение посла обязывает к бесконечным стеснениям, можно только похвалить Франческо за то, что тот устраивается с таким благоразумием. «С другой стороны, я полагаю, что, если бы даже к вам явился бордель [госпожи] Валенцы в полном составе, Бранкаччо никак не мог бы упрекать вас в этом, это даже послужило бы для вас гораздо лучшей рекомендацией, чем если бы вы ораторствовали перед папой почтице Демосфена» (с. 314). Если бы Веттори вздумал послушаться Филиппо, и закрыл двери перед девками, «и прогнал сера Здоровьяка, и обратился бы к делам серьезным (al grave)», не прошло бы и четырех дней, как тот сам бы стал заговаривать: «А что сер Здоровяк? Что это он не показывается больше? Видно, захворал, раз не приходит; мне он сдается человеком порядочным» и т. п. Макьявелли с наслаждением купается в наперченном тосканском наречии, разворачивая воображаемую сцену.

Далее, намекнув, что попреки Бранкаччо объясняются попросту тем, что тот предпочитает мальчиков, он заявляет: «Мой великодушный оратор, этот мир наполнен дураками; и мало таких, которые извели бы его и понимали бы, что *никогда ничего не совершит тот, кто поступает на чужой манер*, ведь не найти [другого] человека, который был бы того же мнения [что и этот]. Люди не ведают, что *тот, кого держат за мудреца днем, никогда не будет сочтен дураком ночью, и что тот, кого почитают человеком достойным и проверенным, может отпустить узду (allargare l'animo) и жить весело, и это будет ему в честь*, а не в обвинение, и вместо того, чтобы звать его вралем и распутником, говорят, что он — *человек универсальный (si dice che è universale)*, что он свойский и добрый товарищ. И того не ведают, что он ведет себя по-своему, не перенимая чужого (dà del suo, et non piglia di quel d'altri); подобно суслу, которое, пока оно бродит, придает свой запах заплесневелым бочкам, а не перенимает у них запаха плесени. Поэтому, синьор оратор, не бойтесь ни плесени сера Здоровьяка, ни сырости монастыря Тёрки, и живите в соответствии со своими обычаями (seguite gli instituti vostri) . . . Посему, мой великодушный оратор, предоставьте одному трепаться, другому обжираться, вы же занимайтесь своими делами на собственный лад, attendete alle faccende vostre a vostro modo» (р. 315—316. Курсив мой. — Л. Б.).

Так они от души развлекаются посреди политических бурь.

Веттори откликается: «Дражайший кум, я всегда хвалил ваш ум и одобрял ваши суждения и в малом и в великом (nelle pichole cose et nelle grande), но ваше рассуждение в последнем письме насчет Филиппо и Бранкаччо подтвердилось сразу же. . .» Следует новый красочный рассказ. Макьявелли отвечает еще одним письмом, наполненным изящными непристойностями, стихами, латинскими цитатами из Теренция, описанием картины, которую он нарисовал бы, если бы умел рисовать, и на которой могли бы быть изображены Юпитер, прикованный к колеснице любви, и влюбленный Франческо, которому Макьявелли рекомендует обратиться к Амуру с речью, тут же приведенной. Это красноречие, нарочито чередующее диалектизмы с книжностью, призвано подкрепить совет: «Так что, мой господин, живите весело: не падайте духом, выступайте против фортуны без забрала, принимайте то, что посылают вам повороты небес, условия

времени и людей и вы разорвете любые силки и превозможете любую трудность. А если вы захотели бы спеть серенаду для Амура, я тоже готов явиться туда с какой-нибудь удачной выдумкой, чтобы заставить его воспламениться» (р. 323).

Что можно извлечь из всего этого для нашей темы?

Во-первых, Подтверждается впечатление, что мотивы, которые тремя десятилетиями ранее Марсилио Фичино связывал с покровительством «нимфы Маммолы» и которые подразумеваются девизом «vivere lieto», и соответствующие реальные нравы более или менее образованных флорентийцев были включены в концепцию целостного существования, основанного на естественной рядоположенности «le qualità di vita», на «la diversità di quelle», на единстве в индивидуе низменного и высокого, «vita voluttuosa e la grave». Эта антиквизирующая и гуманистическая концепция, восходящая непосредственно к «Декамерону» с его двумя сюжетными и стилевыми рядами, отчасти к эпистолярному Петrarки и к диалогам вроде валловского, где дружески и на равных встречались «эпикурейская» voluptas и «стоическая» gravitas, стала в начале XVI в. уже общим местом для Макьявелли и его среды, конечно не гуманистической (в узком смысле слова), но по-прежнему ренессансной. Тот, кого Макьявелли называет «savio», «не будет сочтен дураком и ночью». *Встроенное в мудрость и вартета индивида*, стало быть, и распутство — не распутство, а естественность, веселость, свобода от ханжества, от условностей и внешней «узды», необходимый элемент той же полноты, которая дает человеку силы для значительного и серьезного, для «grave», для великих дел и борения с фортуной.

Во-вторых. И Веттори, считающий себя набожным, исправно *по праздникам* слушающий мессу, и Макьявелли, испытывающий откровенное отвращение к монахам и церковникам, — оба они ведут себя так, словно традиционной морали никогда не существовало. И только несколько подчеркнутая, не лишенная вызова, стилизованная, упрямая веселость обнаруживает, что эту свободу пока еще нужно отстаивать. Вряд ли — против внешних запретов; la vita voluttuosa в ренессансной среде стала нормой и даже поэтикой бытового поведения; не случайно в роли моралиста вздумал выступить человек вроде Казавеккья; они вместе с Бранкаччи, впрочем, очень быстро, по словам Веттори, «поняли свою ошибку» (р. 317).

Однако нельзя не расслышать полемических интонаций в повторяющейся на разные лады формуле *индивидуальной независимости*: надо «жить свободно и без оглядки», «вести себя по-своему, не перенимая чужого», «вести себя на свой манер», «заниматься своими делами на собственный лад»¹⁵.

За этим целая новая программа человеческого существования.

Оба корреспондента — Макьявелли с гораздо большей продуманностью — вдохновляются не отбрасыванием всякой морали, но ее радикальным преобразованием. Макьявелли уверенно и весело высказывается против конформизма, против следования чужим обыкновениям. Индивид должен сам решать, что ему подходит.

В-третьих. Как уже было сказано, разноплановые проявления индивида не есть просто результат наложения на него общечеловеческой природы. Бродящее суло придает своей запах заплесневелым бочкам, а не перенимает у них запах плесени.

Не взятые изолированно поступки характеризуют человека, а человек придает смысл своим поступкам, пусть по общей мерке легкомысленным, которые, будучи поставлены в связь с его достоинствами, выступают в ином свете и «будут ему в честь». То есть моральная оценка должна быть отнесена к данному индивиду в целом, а не к привычно порицаемым «нравам» и быть свободной от ригористических штампов. Нравы его таковы, каков он, а не наоборот, как прежде. «Мудрый» индивид не подчиняется налагаемым извне, надличным правилам, не заимствует их готовыми у других, но устанавливает по-своему, собою, для себя, «*dà del suo, et non piglia di quel d'altri*». И задает новый смысл своему «*vivere lieto*».

В-четвертых. Макъявелли пишет, что достойный и проверенный в серьезных вещах человек вправе «отпустить узду» (буквально: «расширить дух», дать ему волю и «жить весело»). О таком индивиде, совмещающем, перемежающем в себе «grave» и «lieto», говорят, что он — «у н и в е р с а л ь н ы й»!

Кажется, перед нами едва ли не единственный случай, когда Макъявелли прямо прибегает к этому гуманистическому термину. При всей предметной бедности того, о чем он в данном случае толкует, все же крайне важно следующее: заговаривая о том, что позже назовут индивидуальностью, Макъявелли прежде всего желает обеспечить за отдельным человеком родовую полноту, а потому и *способность быть разным*, изменчивость духовного облика и поведения. Это — отметим ради дальнейшего анализа, с наибольшим вниманием.

Но, в-пятых: как сообразовать универсальность индивида с его же особенностью? То есть с тем, что у каждого индивида — своя «фантазия». И что каждый должен вести себя на собственный лад. Не отглядываясь на других. Именно таков «мудрый» человек. Но это не мешает Макъявелли одновременно утверждать, что «мудрый» человек универсален, и мы вправе поинтересоваться, чем же в таком случае один универсальный человек будет отличаться от другого универсального человека. Иначе говоря, если человеческая *varietà* вмещена в («универсального») индивида, то как согласовать это с бесконечным несходством *между* индивидами?

Конечно, на уровне полупутливых рассуждений нелегко предположить в них некую логическую трещину. Тем не менее она здесь кроется. Причем именно она составит труднейшую для Макъявелли теоретическую коллизия, которая впервые сформулирована им в письме к Пьеро Содерини, вскоре обнаружится в XXV главе «Государя» и ставит под знак вопроса всю макъявеллиеву политологию¹⁶.

4

Установив, что в посланиях на столь легкомысленные темы постоянно присутствует представление об «универсальности», в данном случае как естественной *varietà*, разнообразия, изменчивости, контрастности, свободе психического состава и поступков индивида, который должен быть способен «*allargare l'animo*» и в зависимости от обстановки и желания словно бы не походить на себя самого, сочетать в себе разных людей, — установив это, зададимся вопросом, который может поначалу показаться неожиданным и слишком натянутым.

В одном из наиболее ранних сохранившихся писем Макьявелли, датированном 9 марта 1498 г., том самом, где дана знаменитая характеристика проповедей Савонаролы и его политических приемов (т. е. того, что в глазах Макьявелли суть именно политические приемы и более ничего), между прочим, есть такое замечание. Усмотрев в проповедях доминиканца, произнесенных на протяжении двух дней в монастыре Сан Марко, определенное расхождение в смысле и тоне (сперва монах предостерегал, что некто готовится, изгнав его, Савонаролу, стать тираном Флоренции; на следующее же утро вовсе не поминал об этом и вел себя гораздо уверенней); считая, что расхождение объясняется поддержкой, оказанной монаху синьорией в промежутке между этими выступлениями; видя в Савонароле расчетливого и ловкого деятеля, — Макьявелли пишет: «По-моему, он окрашивает свои враки по-разному, в зависимости от обстоятельств», потому и «сменил плащ» (р. 33) ¹⁷.

Так вот: имеет ли это умение политика принимать цвет времени, действовать по обстоятельствам, «менять плащ» (*mutare mantello*), имеет ли оно что-либо общее с разным (то героически значительным, то низменным или ребяческим) поведением одного и того же индивида? То есть существует ли какая-нибудь связь между характеристиками, данными Лоренцо Великолепному и . . . Савонароле?

Лоренцо Великолепным Макьявелли восхищается, к Савонароле относится враждебно. В одном случае речь идет о том, что мы назвали бы целостной оценкой личности, в другом — всего лишь о политическом маневрировании. В одном случае разнообразие жизненных проявлений и склонностей понято в качестве развертывания вольных сил индивида, осмыслено как соединение древних «*gravitas*» и «*voluptas*». В другом — внутренняя гибкость подразумевается постольку, поскольку этого требует изменчивость внешних условий. Словом, *varietà* натуры Лоренцо, по-видимому, нечто совсем-совсем иное, нежели предполагаемое будущим автором «Государя» расчетливое умение Савонаролы «менять плащ».

И все же. . .

При разительном несходстве оба эти человека были выдающимися политическими деятелями и, друг вслед за другом, фактическими повелителями Флоренции. По рационалистической логике Макьявелли, это должно непременно как-то свести их на почве того специфического «благоразумия», «*prudenza*», без коего невозможен длительный политический успех. Рассказывая о Лоренцо Медичи, Макьявелли подчеркивает «*la prudenzia sua*». А что это такое (в делах государственных)? Самый простой ответ (от противного) дан в письме Макьявелли к канцлеру Лукки в октябре 1499 г., т. е. на следующий год после сожжения Савонаролы: «Среди многого, что показывает, каков данный человек, немаловажно приглядеться, насколько легко он готов поверить тому, что ему говорят, а также насколько ловко умеет слукавить, когда хочет сам в чем-либо убедить других; и всякий раз, когда некто верит тому, чему верить не следует, или плохо прикидывается, убеждая других, можно назвать такого человека поверхностным и лишенным всякого благоразумия (*leggiero et di nessuna prudentia*)» (р. 49). С этой точки зрения Савонарола, хотя и потерпел в конце концов поражение, «благоразумием», конечно, по представлению Макьявелли, обделен не был.

Считая Савонаролу хитрым притворщиком, Макьявелли очень высоко расценивает это же качество в герцоге Валептино, т. е. знаменитом Цезаре Борджа, в заметке под названием «Описание способа, примененного герцогом Валентино для умерщвления Вителоццо Вителли, Оливеротто да Фермо, и синьора Паголо, и герцога Гравина Орсини» (1503 г.). Эти политики, известные коварством и свирепостью, имели глупость поверить мирным заверениям Борджа и дали заманить себя в кровавую ловушку тому, о ком Макьявелли пишет: «*grandissimo simulatore*»¹⁸.

Если кто умел в наивысшей степени «менять плащ», так это Борджа. В трактате «Государь» основное или, если угодно, единственное условие политического благоразумия, то, что отличает крайне редко встречающихся «мудрых государей» от множества прочих правителей, пусть даже и удачливых по случайному совпадению их характеров и способов поведения с «качеством времени», — это условие, коротко говоря, сводится к протезизму, т. е. способности вести себя по обстоятельствам и так, и этак, и по-всякому. . . в общем *mutare mantello*. Собственно, лишь *таким* образом понятая «*prudenzia*» в состоянии на равных бороться с фортуной.

Макьявелли пишет о Цезаре Борджа: «Тот, кто считает необходимым во вновь созданном государстве обезопасить себя от врагов, обзавестись друзьями, побеждать *силой или обманом*, внушать народу *любовь или страх*. . . быть *суровым и милостивым*, великодушным и щедрым. . . тот не может сыскать для себя более свежего примера, чем пример герцога»¹⁹.

А в XVIII главе сказано: «Надо казаться и быть сострадательным, верным слову, милостивым, искренним, набожным, но сохранять в душе готовность, если понадобится, не быть таковым, чтобы ты мог и сумел изменить это на противоположные качества (*tu possa e sappi mutare el contrario*)».

Нас интересует сейчас только вот это «*mutare el contrario*», т. е. представление о мудром и доблестном человеке» как о способном совмещать в себе противоположные душевные свойства и становиться — «если понадобится», по собственному усмотрению и желанию — совершенно другим, меняя плюс на минус и минус на плюс.

Разумеется, мы не вправе забывать, что дело здесь идет о прагматической модели политика, а не человека вообще. Переход государя от силы к обману, или от свирепости к великодушию, или от скупости к щедрости и т. д. — это не переход от «серьезного» к «легкомысленному», от политических рассуждений к факетиям, от высокого к пошлomu или наоборот. Тем не менее в самых важных интеллектуальных построениях, составивших странную славу Макьявелли, заложено то же представление о динамических возможностях индивидуальности, что и в фамиллярной переписке. Исползуется та же картинка индивида как *разного в себе* (и умеющего быть попеременно добродетельным и греховным), как свободного в определении своего поведения независимо от ходячей морали и подлежащего, *в качестве человека «мудрого»*, оценке в целом, а не по отдельным поступкам, которые могли бы быть сочтены недостойными.

В макьявеллиевой политологии эксплуатируется (и переиначивается, и предметно сужается, и опустошается, и ставится с ног на голову, о да! а все же, безусловно, служит отправным пунктом) ренессансная идея «универсального человека». Никак нет тождества, но есть *корреляция*

между гуманистическим индивидом, являющим собой естественную *varieta*, содержащим, в частности, в «немыслимом сочетании» *gravitas* и *voluptas*, — и Государем, который есть именно такой индивид, хотя, правда, уже не волен вести себя, как хочется, а поступает, *как надо*, чтобы победить в политической игре. И чем он ярче (в качестве умелого игрока), тем более анонимной, несвободной, обезличенной кажется его индивидуальность!

Впрочем, это мы видим дело в таком свете. Не Макьявелли. И это тема иного исследования.

Сейчас же, повторяю, меня занимает только указанная корреляция. Античное общее место использовано для обоснования некоего нового подхода к индивиду, и этот подход, приговариваемый в интимной переписке, посреди сплетен, прибауток и непристойностей, вдруг... оказывается имеющим теснейшее отношение к политической теории Макьявелли, к идеальной конструкции Государя, включен в ее контекст.

Прямое свидетельство такого удивительного сцепления идей — на виду у всех, в «Жизни Каструччо Кастракани из Лукки».

Общепризнано, что Каструччо, каким его пожелал изображать Макьявелли, ничем не уступает Цезаре Борджа или кому-либо еще в «благоразумии» (часто поминаемом), в способности «менять плац», т. е. в разнообразии приемов захвата и удержания власти, с которым соотносилась и варьета характеризующих этого человека противоположных черт. «С друзьями он был ласков, с врагами — беспощаден, с подданными — справедлив, с чужими — вероломен. И если мог одержать победу хитростью, никогда не старался одержать ее силою, говоря, что славу дает победа, а не способ, каким она делалась. Никто не бросался в опасность с большей смелостью, чем он, и никто не выходил из опасности с большей осмотрительностью. Он часто говорил, что люди должны отваживаться на все и не перед чем не падать духом, что бог любит храбрых, ибо нетрудно видеть, что он слабых наказывает руками сильных»²⁰. Словом, о характере Каструччо, как и Цезаре, имея в виду любые из этих парных понятий («ласковость-беспощадность», «справедливость-вероломство», «смелость-осмотрительность», «храбрость-хитрость»), нельзя ли повторить: «два разных человека, словно бы невозможным сочетанием соединенные в одном»? . .

Действительно, формула, относящаяся к Лоренцо Великолепному, припоминается неспроста. О «великих достоинствах» Каструччо Кастракани свидетельствуют, помимо прочего, приписываемые ему автором остроты и побасенки. Перечень шутовских «изречений» занимает более трех страниц и составляет что-то вроде приложения, довольно странного, озадачившего исследователей: зачем понадобился в героическом жизнеописании государственного мужа этот набор факетий, длиной в 2—3 фразы каждая, порой, как и полагалось, грубоватых, в большинстве случаев известных с древности?

Ответ, на мой взгляд, заключен в следующем пассаже: «Однажды ночью, когда он был у одного из своих дворян на пирушке, где присутствовало много женщин, танцевал и дурачился больше, чем подобало его положению, кто-то из друзей стал его упрекать за это. „Кого днем считают мудрым, не будут считать глупым ночью“, — сказал Каструччо» (с. 297).

Итак, во-первых, в 1520 г., за пять лет до того, как Макьявелли напишет о двойственности природы Лоренцо Великолепного (который «любил беседу с балагурами и остряками и детские забавы более, чем это, казалось бы, подобало такому человеку»), совершенно то же самое приписано Каструччо. То, что водилось за Лоренцо, еще хорошо помнили во Флоренции. Что до Каструччо, то пришлось снабдить его биографию мнимыми фактами, позаимствованными из сочинений Диогена Лаэртского, поскольку описание «мудрости» идеального индивида *должно* было, по Макьявелли, включать такую непринужденность.

Во-вторых, сентенцию, якобы произнесенную Каструччо, шестью годами ранее Макьявелли применил в письме к Веттори. И тогда к числу людей, чья мудрость «днем» дает им право не считаться дураками и «ночью», он отнес своего друга и себя самого.

Макьявелли, Веттори. . . Медичи, Кастракани, Борджа — и кто там еще? — оказываются некоторым образом в одной компании только потому, что принцип «универсальности» распространяется на всех «мудрых» людей.

Неограниченная гибкость политика — частное проявление и, так сказать, практическое приложение очень редко встречающейся, но все же естественной и доступной для индивида способности быть *разным в себе*. Политология Макьявелли была бы невозможна без этой более общей ренессансной идеи.

Вместе с тем здесь очень заметна роковая смысловая развилка. Если «универсальность» вообще-то синоним душевной объемности, вольности, личностности поведения и т. п., то специфическая универсальность того же индивида *в качестве политика* ставит его в рациональную зависимость от обстоятельств. . . и, в сущности, обезличивает. В жизнеописании Кастракани автор пытается механически приплюсовать одно к другому: выдать политика за полнокровного человека. Смотрите, вот его дела. А засим: вот его дурачества.

В трактате о Государе логика строже. Там Макьявелли в XV главе ограничивается советом: «Раз в силу своей природы человек не может ни иметь одни добродетели, ни неуклонно им следовать, то благоразумному государю *следует избегать тех пороков, которые могут лишить его государства*, от остальных же — воздерживаться по мере сил, но не более. И даже пусть государи не боятся навлечь на себя обвинения в тех пороках, *без которых трудно удержаться у власти*. . .» (с. 345. Курсив мой. — Л. Б.).

Эти строки — разве не странно?! — были написаны практически одновременно с обращением к Веттори «жить свободно и без оглядки», «расширить дух» и пр.

Различие между «*persona privata*» и «*persona pubblica*» для Макьявелли очевидно, но мало занимает его ²¹. Он с ренессансной снисходительностью относится к «ночным» выходкам людей «мудрых», он призывает «жить весело», полагая, что без этого индивид как таковой был бы неполон, неестественен, несвободен. (Ср. с ветториевским: «*basta che mi piace*» — «довольно того, что это мне по душе») ²².

Но ежели речь заходит о государях. . . тут уж личные причуды должны отступить перед рассудительностью. Все человеческие слабости и пороки

(равно как и добродетели, конечно!) делятся в этом случае на три категории. Одни вредны для политического успеха *при данных обстоятельствах*; другие при тех же обстоятельствах необходимы; третьи — безразличны. Утилитаризм побуждает, следовательно, отбросить формулу «*allargare l'apito*». Политик уже *не* волен в себе, и смысл *его* универсальности переворачивается. Цель — уже не сам индивид в богатстве своего понятия. Напротив, психическая пластичность индивида становится средством во имя цели, вынесенной вовне.

Вот коллизия внутреннего человека и человека действия, «частного лица» и «публичного лица», личности и. . . так называемой исторической личности. Вот коллизия, поразительно проглядывающая из высказываний Макъявелли, как только *мы* поставим эти *разнонаправленные* высказывания *рядом*, но тем не менее самим автором отнюдь не формулируемая *так* и даже вообще *почти* им не замечаемая²³. Стало быть, она искрит лишь *на границах* макъявеллиевых текстов (с текстами преимущественно будущими); она заронена невзначай и реальна лишь в длительной исторической перспективе. А пока Макъявелли достаточно наивно пытается склеить две части текста, дневного прагматика и ночного гуляку, тирана и шутника, две половины якобы одного универсального человека, Каструччо Кастракани. Отмеченная нами двусмысленность начнет превращаться *в трагическую проблему* европейской культуры по мере того, как из «универсального человека» — и *в противоположность* ему — созреет идея личности в ее отношении к истории и государству.

Тогда, например, встретятся: «мощный властелин судьбы» — и тот, кто «заснуть не мог в волненье разных размышлений».

Зазвучат спорящие голоса: «. . . отсель грозить мы будем шведу»; «. . . Трудом оп должен был себе доставить и независимость и честь»; «На берегу пустынных волн стоял он дум великих полн. . .»; «. . . Иль вся наша и жизнь ничто, как сон пустой, насмешка неба над землей?»; «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо. . .»; «Гроба с размытого кладбища плывут по улицам!»; «Пусть волны финские забудут и тщетной злобою не будут тревожить вечный сон Петра!»; «Добро, строитель чудотворный! — шепнул он, злобно задрожав, — ужко тебе!»

В этом неизбежном, незавершенном споре двух правд — что же Пушкин?

Пушкин, впрочем, написал «Из Пиндемонти» . . .

5

Подобные вещи, разумеется, еще не приходили в голову ни одному человеку в XVI столетии.

Каждой эпохе — своя умственная забота.

Понятие индивидуальной личности лишь готовилось. Поэтому (скажем осторожней: *и* поэтому) теоретическая рефлексия Макъявелли неизбежно заострена иначе, чем три века и даже век спустя. Прежде чем заметить общественные и нравственные проблемы нетрадиционного (т. е. служащего собственным основанием) индивида, нужно было еще пробиться к идее такого индивида.

Тут наш сюжет резко меняет направление.

Дело в том, что наряду с определением индивида как «универсального человека» в ренессансном сознании существовало и совершенно иное определение, по сути перпендикулярное к вышеозначенному. Оно было не менее, а заметно даже более в ходу. И, говоря формально, более традиционным. «Формально», поскольку из стертого и малозначительного общего места оно превратилось в нечто настоятельно тревожившее умы, оно попало в фокус; его употребление необыкновенно участилось, обросло множеством связей и оттенков: наконец, при условии его (логически неотвратимого) столкновения с понятием универсальности обрисовывался уже вовсе новый проблемный горизонт.

Последнее, впрочем, относится только к Макьявелли. Не к его корреспондентам. Но само по себе это определение индивида принималось всеми в сходном значении. Оно живо циркулировало, прежде всего в переписке Веттори и Макьявелли. Поэтому мы извлечем его оттуда, не обращая поначалу особого внимания на авторство.

Речь пойдет о том, что они часто обозначали словечком «фантазия». Лучше оставить его без перевода, потому что, хотя «fantasia» продолжала значить также и просто «воображение» как известное свойство или способность ума²⁴, в прочих случаях подразумевалось нечто совсем иное, относящееся до характера какого-либо человека в целом или даже совпадающее с его индивидуальностью, указующее на ее существенность. Неотстоявшийся, зыбкий смысл зависел от контекста.

Ближайшим образом это — «мотив», «намерение», «план», «умысел», «цель», короче, то, к чему стремится при данных обстоятельствах именно этот индивид. (Если же говорится о целях державы, допустим о том, чего хочет Испания, то под «Испанией» понимается ее король и то, что у него на уме: в политической борьбе участвуют конкретные люди, характеры и настроения которых необходимо учитывать). То есть «фантазия» есть «il fine» и «il proposito» или по крайней мере что-то к ним подводящее и в продиктованных ими поступках свидетельствующее. «Итак, скажу, что его, императора, фантазия и его цель состоят в том, чтобы будоражить, переходить от войны к войне, нынче вступать в союз с одними, завтра — с другими» (р. 269). «. . . Оба они тогда переменят свое устремление и фантазию» (р. 278). «. . . Как вы думаете, что за фантазия могла бы быть у Испании при этом перемирии» (р. 249). «. . . Необходимо переговорить с вами об этой нашей фантазии, вам известной» (р. 395). «. . . Я укрепился в намерении вовсе выбросить ее из головы, и пробыл два дня в этой фантазии» (р. 324).

Стало быть, «фантазия» — неустойчива и человек может переходить от одной фантазии к другой? То есть от одного настроения, душевного состояния, намерения — к другому? Да, и это тоже. Но переходить в соответствии со своим характером. Когда Макьявелли писал, что он наблюдает на большой дороге «разнообразные вкусы и различные фантазии людей» («diverse fantasie d'huomini»), он имел в виду несходство *между* индивидами. Каждый из них выделяется особой чертой, склонностью, пристрастием, прихотью и закреплен за своей. . . фантазией.

Поэтому, в более основательном значении этого понятия, «люди не меняют своих фантазий и способов поведения» («gli huomini non mutano

le loro fantasie né i loro modi di procedere» — Макьявелли к П. Содерини, р. 230—231).

Веттори роняет (вместо стереотипного «тело и душа»): «тело и фантазия» («il corpo e le fantasia»).

Макьявелли 26 августа 1513 г., т. е. приступая к сочинению своего знаменитого трактата, рассуждает: «В том, что относится к делам этого мира, я делаю вот какой вывод. Нами правят государи, которые устроены таким образом, что обладают, *по природе или по акциденции*, следующими качествами: у нас мудрый и потому серьезный и осмотрительный папа; изменчивый и ненадежный император; гневливый и подозрительный король Франции; скаредный и алчный король Испании; жестокий и тщеславный король Англии; зверские, непобедимые и наглые швейцарцы; и мы, прочие, итальянцы — жалкие, самолюбивые и трусливые» (р. 292).

Это, конечно, не что иное, как описание «различных фантазий людей».

У Макьявелли все завязано на политике, и понятие «фантазии», как и очень близкое и более охотно применяемое им понятие «способа поведения» («il modo del procedere» или просто «il procedere»), тоже значимо, в первую очередь для теоретической оценки возможностей отдельного конкретного человека, поскольку в эти возможности упирается все остальное, вся политология Макьявелли. И вот почему: 1) история — это столкновение желаний, целей, воли индивидов, так что природа индивидуности, по Макьявелли, — подлинная субстанция политика; 2) от того, какова она, зависит наша способность правильно, т. е. рационально, *объяснять* мотивы и характеры участников борьбы и соответственно предсказывать их дальнейшие поступки; 3) с другой стороны, от этого же зависит, может ли правитель *вести себя* рационально, а значит, по обстоятельствам, или его действия предопределены «фантазией», которой он наделен «по природе или по акциденции». (Ниже мы уясним себе, что рациональность объяснения и рациональность поведения едва ли логически параллельны).

В приведенном пассаже с индивидуальными и коллективными психологическими характеристиками сил, втянутых в итальянские войны, Макьявелли откликнулся на письмо Веттори от 12 июля того же года, где было сказано: «Мой дорогой кум. . . мне часто сдается, что события происходят без разумных оснований (*non procedino con ragione*), а если это суждение справедливо, то излишне толковать о них, обсуждать, спорить; и все же тот, кто к сроку годам привык всем этим заниматься, отвыкает с трудом. Посему, в силу множества причин, но особенно этой, я хотел бы побыть с вами и посмотреть, не могли бы мы вместе разобраться в делах этого мира, и если не всего мира, то хотя бы здешней его части. . . Надо думать, что у каждого из этих наших государей есть какая-нибудь цель (*un fine*), а поскольку мы не в состоянии проникнуть в их секреты, то нам следует составить впечатление на основании слов и поступков (*dalle parole, dalle dimostrazioni*) и додумать остальное» (р. 267)

Итак, поскольку «государи — такие же люди, как вы да я» (р. 340), то, чтобы оценить и предсказать их действия, необходимо понять определенную индивидуальную «натуру» каждого из них. «Если вы поняли способ поведения (*el procedere*) этого короля (в данном случае испанского. — Л. Б.), вы будете меньше удивляться перемирию» (р. 257). Как правило, в том, что делают люди, выражаются их «ф а н т а з и и», отчасти врож-

денные, но во многом закрепленные или выработанные привычкой и опытом²⁵. Этот опыт у подавляющего большинства людей чрезвычайно консервативен, индивид склонен вести себя в соответствии с обычкновениями, ранее приносившими ему успех.

Макьявелли о том же Фердинанде Католикe: «И он будет поступать так же, как поступал всегда» (р. 258); Веттори о папе Льве X: «Он выслушивал все эти резоны, но поступал по-своему, *seguiva il suo proposito*» (р. 268); но ведь и о себе Макьявелли, как мы помним, писал, что тот, кто был честен сорок три года, «тому уже не переменить своей природы»; Веттори считает себя человеком добродушным, приветливым и полагает, что не в его силах, как он ни старайся, держаться недоверчиво: «Для меня было бы невозможно обойтись с кем-либо дурно. . .»; «. . . Как вы знаете и испытали на себе сами, *трудно переменить свою природу (è difficile mutarni di natura)*» (р. 264).

Да, Макьявелли знает: «Каждый ведет себя соответственно своим врожденным свойствам и фантазии (*ciascuno secondo lo ingegno et fantasia sua si governa*)» (р. 230).

Но вот что знаменательно. Хотя такую *закрепленность* индивида за собой, нежелание и невозможность для человека вдруг измениться Макьявелли (как и Веттори) расценивает *в себе* как частном лице с чувством удовлетворения — в другом случае он говорит о чем-то сходном как о «*природном недостатке*». Однако уже с точки зрения рациональной политики. . . Утверждая, что перемирие в Италии было бы прочней, если бы французский король вновь овладел Ломбардией, пусть прежде это приводило к противоположному результату (р. 275 и сл.), — Макьявелли замечает: «Я сознаю, что это мое мнение противно природному недостатку людей: во-первых, они хотят жить только нынешним днем; во-вторых, они не верят в возможность того, чего еще с ними не случалось; в-третьих, они, составив мнение о чем-либо, затем его не меняют» (р. 280). Ясно, что Макьявелли делает для себя исключение и означенным недостатком не страдает. . .

Ибо он, как и, конечно, его друг и собеседник, принадлежит к числу «людей понимающих (*gli uomini intendenti*)» (р. 235). Если «фантазия» и «способ поведения» восходят к античному понятию «*ingenium*» и указывают на некую внерациональную заданность (индивид смотрит на вещи и ведет себя так, а не иначе, поскольку так уж он устроен), то противоположный принцип состоит в *рациональности* оценок, расчетов и вытекающих отсюда действий. Следует «не основывать свое мнение на страстях», «не упорствовать», «уступать разумным соображениям» (р. 286), «псходить из резонов», «основывать свое мнение на разумности (*in sul ragionevole*)» и т. п. (р. 260). Оба корреспондента, как известно, не раз приходят в отчаяние из-за того, что события ускользают от анализа, опрокидывают предварительные выкладки, оценки, прогнозы. . . («*le cose non mi riescono secondo la ragione*», т. е. «мне не удастся рассчитать ход вещей» — р. 289). Веттори жалуется: «Я не хочу больше заниматься рациональными рассуждениями, потому что часто ошибался. . . все эти мои рассуждения и резоны провалились» (р. 237—238). А Макьявелли откликается: «Вы правы в том, что рассуждать о событиях наскучивает, когда видишь, что много раз все происходит вопреки рассуждениям и замыслам (*fuora de'dis-*

«corsi et concetti); подобное случалось и со мной» (р. 239). Оба они даже начинают иногда сомневаться, особенно в трудном 1513 г., возможен ли вообще какой-то расчет в политике.

Мы здесь, разумеется, оставим в стороне волнующую Никколо и Франческо проблему в полном ее объеме — например в том, что касается слишком быстро меняющихся обстоятельств, роли фортуны и т. д. Но как связана возможность надежного политического искусства с представлениями об индивидуиде?

У Макьявелли соседствуют две совершенно разных концепции относительно индивидуидности политика — и, по-видимому, соответственно два разных ответа.

а) *Если это идеальный политик* вроде Чезаре Борджа или Каструччо Кастракани, т. е. индивид, «универсальность» которого перешла в безграничную прагматическую гибкость, то он в совершенстве владеет рассудительными «правилами» политики и всегда выигрывает; остановить его могут лишь болезнь и неожиданная смерть, лишь такое чрезвычайное вмешательство фортуны, против которого бессильны человеческие ум и доблесть²⁶.

Государь способен вести себя «мудро», потому что любую ситуацию можно подвести под известное «правило»; но едва ли не замечательней противоположное: свод таких правил, своего рода наука политики, которую разрабатывал Макьявелли в своих трактатах, основан на предположении о возможности абсолютно рационального поведения, т. е. на специфическом протеизме индивидуида — правителя.

Между прочим. Если одному индивидуиду по силам задумать и осуществить целесообразные действия, то, поскольку «правила» не зависят от личных пристрастий, другому индивидуиду по силам эти же действия предугадать и предупредить. Но тогда они нецелесообразны. . . Если бы в истории сталкивались *только* «мудрые государи», рациональность обратилась бы в свою противоположность, события все-таки оказались бы непредсказуемыми? Макьявелли не приходят, конечно, в голову эти праздные вопросы. Дай бог, чтобы среди всех итальянских правителей нашелся хотя бы один человек, готовый усвоить макьявеллиевы наставления. Откуда взяться двум Борджа сразу? . . . Увы, опальному флорентийскому дипломату ничего не остается, как обсуждать политические перспективы страны с кумом Франческо («И хотя мне приходится ограничиваться гадательными соображениями, поскольку я сейчас далек от <государственных> тайн и дел, я не думаю, чтоб какое-либо мое мнение о событиях могло бы повредить мне, если я его выскажу вам, или вам, если вы слушаете меня») (р. 259).

б) *Если это эмпирический политик*, т. е. индивид, ведущий себя не так, как подсказывают обстоятельства, а так, как диктует его натура и фантазия, то «люди понимающие» сумеют рассчитать исход, *зная* оба фактора — и характер обстоятельств, и свойственный именно данному правителю рутинный способ поведения.

Собственно, было бы логично заключить, что для *правильной* политики необходимы *обе* модели индивидуидности, т. е. должна произойти встреча «мудрого государя» со всеми прочими, *неспособными* меняться по обстоятельствам. . .

Затруднение состоит, правда, в том, чтобы получить надежную информацию о субъективных и сильно различающихся человеческих «фантазиях».

Макьявелли к Веттори 10 августа 1513 г.: «Господин посол, я пишу вам, скорее идя навстречу вашим пожеланиям, чем потому, что хорошо знаю то, о чем рассуждаю. Впрочем, прошу вас в ближайшем же письме сообщить мне, как поживает этот мир, и что в нем творится, и на что в нем надеются, и чего опасаются, — если вам угодно, чтобы в столь серьезных и важных материях я мог бы основываться на чем-то твердом. . .» (р. 281). Веттори к Макьявелли 20 августа 1513 г.: «Я расскажу вам, что творится в мире, насколько сумею; что до надежд и опасений, то их оставляю в стороне, потому что опасуюсь или надеюсь на одно, вы — на другое, Филиппо (Жазавеккьо. — Л. Б.) — на что-либо еще, и то же самое, полагаю, происходит с государями, так что на сей счет было бы невозможно высказать решительное суждение» (р. 282).

Это, однако, полбеды. Но что если одно определение индивида (через внутреннюю варьета, «универсальность») блокируется другим определением (через своеобычную и неизменную «фантазию» каждого) и поэтому, по крайней мере в современной Макьявелли исторической практике, «таких людей не находится»? Тогда экспериментальная конструкция «мудрого государя» обнаруживает, в глазах самого автора, страшную уязвимость (см. «Государь», глава XXV) ²⁷.

6

Эта теоретическая коллизия впервые была изложена Макьявелли в письме к Пьеро Содерини.

В третий и последний раз Макьявелли развернул ее примерно в 1517 г.: в восьмой и особенно девятой главах третьей книги «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия». Можно бы считать их эпилогом к нашей теме ²⁸.

Сначала речь заходит о некоем римлянине Марке Манлии, который отличился при защите Капитолия от варваров, но затем попытался взбунтовать низы и захватить власть; против него объединились, однако, все — и патриции, и плебеи; по приговору сенаторов, несмотря на прежние заслуги перед отечеством, он был сброшен с Тарпейской скалы. Макьявелли вычитал о нем у Тита Ливия следующее: «Таков был конец человека, который прославился бы, доведись ему родиться не в свободном городе».

Эта фраза волнует Макьявелли, поскольку дает повод вновь задуматься над тем, что в политике успех или неудача зависят как от индивида, от его поведения, так и от обстоятельств, от характера времени. В эпизоде с Манлием «следует учесть две вещи: во-первых, существуют одни способы прославиться в развращенном городе и совсем иные — в городе, который еще живет в соответствии с правопорядком; во-вторых (это, впрочем, почти то же, что и во-первых), люди в своем поведении и тем более в крупных начинаниях должны взвешивать характер времен и сообразовываться с ними. И кто из-за негодного расчета или в силу неподходящих природных наклонностей расходится со своим временем, тот живет обычно несчастливым, а его начинания имеют скверный исход; противоположным образом происходит с теми, кто согласуется с временем». Если бы Манлий родился

во времена Мария и Суллы, «когда материя уже разложилась и когда он мог бы придать ей форму своего честолюбия», он добился бы на пути к тирании таких же успехов, как и эти двое; напротив, живи Марий и Сулла во времена Манлия, их первые же попытки были бы пресечены (р. 295). Этот Манлий, «доблестный духом и телом», однако же «впал в такую умственную слепоту, что не подумал о том, как устроена жизнь его города, не расчел того, с чем имел дело»; им полностью владели лишь «зависть» к сопернику и «грубое властолюбие» (р. 294). Вообще «в том, что касается способа поведения людей», они нетерпеливы и не в состоянии долго сдерживать свою страсть. Кроме того, они заблуждаются в собственных делах и пуще всего в том, чего сильно желают; так что то ли из-за нетерпения, то ли из-за самообмана они впутываются в затей, не соответствующие временам, и кончают плохо» (р. 295).

Из этого рассуждения Макьявелли можно бы заключить, что совпадает или не совпадает характер индивида с требованиями времени — дело случая; каждый человек во власти своей «фантазии», он таков, каков уж есть, и переменитья не в состоянии.

Но все-таки Макьявелли пишет: «. . .из-за негодного расчета (выбора) или в силу природных склонностей (*per cattiva elezione o per naturale inclinazione*) . . .» «. . .Значит, *наряду* с детерминацией, врожденными свойствами поведение индивида может быть им *выбрано*. Этот *рациональный* выбор, основанный на изучении и оценке ситуации, в которой индивиду выпало действовать, бывает, очевидно, не только плохим, но и правильным? Иначе было бы бессмысленным наставление о необходимости «*considerare i tempi ed accomodarsi a quegli*».

То есть и «Рассуждения. . .», и трактат о Государе, и прочие политические сочинения Макьявелли, сами понятия государственного искусства, мудрости и т. п. — все, чему он отдал жизнь, мгновенно утратило бы смысл.

Тем не менее далее, в девятой главе, Макьявелли, кажется, склоняется к более традиционному и пессимистическому толкованию. «Я неоднократно показывал, что причина плачевной или удачной фортуны людей состоит в соотносении их способа поведения с временами (*è riscontrare il modo del procedere con i tempi*). Ибо заметно, что люди в своих деяниях ведут себя по-разному, одни напористо, другие обдуманно и осторожно. А поскольку оба способа оказываются подходящими лишь в определенных пределах, то каждый из них вместе с тем и ошибочен, и (неизменно следуя одному из них) невозможно напасть на верную дорогу. Но кто, как я сказал, подходит по своему характеру ко времени, тот меньше заблуждается и в ладах с фортуной, при том, что следует всегда понужденно собственной природы».

Макьявелли приводит излюбленные примеры — те же, что и в «Государе», — с Фабием Максимом и Сципионом. «И то, что Фабий поступал по своей природной склонности, а не по выбору (*per natura e non per elezione*), видно из того, что, когда Сципион решил вторгнуться с войсками в Африку, чтобы довести войну до конца, Фабий этому чрезвычайно воспротивился, поскольку это не могло соответствовать его обыкновениям и повадкам; так что, будь по его воле, Ганнибал снова появился бы в Италии; он не принимал во внимание, что времена переменялись и что необхо-

димо соответственно изменить способы ведения войны. И если бы Фабий был римским царем, он мог запросто проиграть эту войну, ибо не умел меняться в своем поведении по мере того, как менялись времена (non avrebbe saputo variare col procedere suo secondo che variavano i tempi). Но он был рожден в республике, у которой — разные граждане с разным душевным складом (diversi umori), и у нее был Фабий, наилучший человек для такого времени, когда надо было уклоняться от сражений, а затем она могла располагать Сципионом, когда настало время побеждать.

Вот почему республика существует дольше, чем принципат, и ей чаще сопутствует добрая фортуна: ибо она в состоянии лучше, чем один-единственный государь, приспособиться к разнообразию времен благодаря разнообразию своих граждан. Ведь человек, который привык действовать некоторым образом, никогда не меняется, как уже говорилось; и если приходят времена, неблагоприятные для данного способа действий, он должен неизбежно потерпеть поражение» (р. 297—298).

Еще два примера, но уже из новейших событий, тоже хорошо знакомы тем, кто читал трактат о Государе и переписку Макьявелли. Речь идет о мягком и сдержанном Пьеро Содерини, о неистовом папе Юлии II. «А тому, что мы не можем перемениться, есть две причины. Одна из них: мы не в силах противиться своей природной склонности; другая же состоит в том, что, если кто-либо преуспевал до сих пор посредством известного способа поведения, его невозможно убедить в необходимости вести себя теперь иначе. Отчего и получается, что фортуна одного и того же человека переменчива: ведь она-то меняет времена, а он своих способов поведения не меняет. . .» (р. 299).

Сравнивая эти страницы с письмом к Пьеро Содерини и с XXV главой «Государя», приходится признать, что, хотя к прежним аргументам мало что прибавилось, Макьявелли теперь с большей безоговорочностью высказывается в пользу понимания индивида как существа однозначного, жестко ограниченного природой или привычкой, действующего не по рассудительному и свободному выбору, но закрепленного за собой. «. . . E non per elezione!»

Безнадежный эпилог? Ведь больше Макьявелли напрямую к этой теме не вернется.

Но. . . все-таки это не эпилог. Дело не только в том, что страсти, заблуждения, слепота человеческого поведения описаны автором по ходу ясного, упорядоченного, рационального изложения разных политических ситуаций и того, как следовало бы вести себя в каждой из них. Выговоренному противоречит уже сам голос того, кто говорит; автор возвышается над своими констатациями; его анализы, как он подчеркивал в письме к Веттори, никак не угрожают его эмоциям (р. 366). Что же удивляться, если спустя три года Макьявелли напишет «Жизнь Каструччо Кастракани», т. е. снова сконструирует словно бы параллельную модель (сознательно управляющего собой, самодвижимого индивида).

Впрочем, таких моделей у него даже не две, а три.

Или — четыре?

В самом деле, припомним в заключение снова их все разом.

1) Индивид способен быть универсальным, когда стремится захватить или удержать власть, ибо он наново взвешивает обстоятельства, при ко-

торых ему доводится действовать, и сам определяет, какой способ поведения окажется подходящим и эффективным, и хладнокровно меняется в соответствии с меняющимися временами, и поэтому ум и воля такого редкостного индивида более или менее торжествуют над капризами фортуны. Ведь подобный человек перестает быть игрой природы, страстей и предрассудков; он не равен самому себе, поскольку ведет себя согласно «правилам» государственной «мудрости», исходя из «действительной», а не воображаемой правды вещей». Макьявелли не мог бы расставаться и никогда не расставался с этой концепцией «героической» рациональности исторического деятеля. Почти за десять лет до сочинения «Государя» (в письме к Аньоло Туччи), секретарь «второй канцелярии» язвительно отзывался о папе и французском короле, которые ошибались в оценке тогдашней итальянской ситуации; «притом каждый из них настолько упрямится в своих мнениях, что и слушать не желает никого, кто напомнил бы что-либо, лежащее за пределами его взгляда на вещи». Макьявелли же, напротив, советовал: «Но каковы могли или должны бы на самом деле быть меры предосторожности, об этом вы сможете судить превосходнейшим образом, если станете смотреть Италии прямо в лицо (*guardando Italia in viso*) и обдумаете в свете этого собственное положение, изучив и взвесив то, что можно предпринять для вашей безопасности, на кого и на что тут можно надеяться» (р. 125).

2) Индивид обычно не способен быть универсальным. Независимо от поворотов исторических событий в каждом поступке он *предопределен* собой же: отчасти природной склонностью, отчасти самоуверенной привычкой, инерцией прежней удачливости, короче, своей «фантазией». Таков всегдашний и почти неодолимый человеческий изъян: с точки зрения политической действенности.

3) Однако мы имели случаи заметить, что Веттори *то же самое* свойство отдельного человека — не меняться, не приспосабливаться к обстоятельствам, оставаться самим собой — расценивает положительно, с чувством достоинства, даже с вызовом, когда дело идет о его, Веттори, личных пристрастиях или даже слабостях.

Что ж, он не скрывает, что «слаб по женской части», хотя рассыпаться в комплиментах и обхаживать дам — «не в его природе» (р. 318); он, увы, слишком доверчив, не умеет быть начеку даже с человеком, относительно которого его предостерегали, но «трудно поменять свою природу», «для меня было бы невозможно причинить кому-либо зло, а из этого получается что угодно» (р. 264). То есть это свойство характера подчас оказывается и вредным, но зато, что же делать, такой уж он, Веттори, человек. . . Он стремится свести к минимуму официальную часть своих обязанностей, сохранить в Риме свои привычки частного лица. Вспомним: «Я не хотел бы, чтоб вы подумали, будто я живу здесь, как принято в положении посла, потому что я всегда желал бы оставаться свободным» (р. 300). Он весьма стеснен в средствах: «Признаюсь, что. . . виной этому во многом я сам, потому что не умею ловким манером извлекать из всего пользу для себя и для друзей» (р. 237). Ему не удастся помочь Макьявелли при курии, и он пишет об этом со смешанными чувствами вины, огорчения и достоинства: «Я не тот человек, который сумел бы устроить дела друзей» (р. 369). Впрочем, с окружающими он ладит отлично, поскольку «никогда никого

не задел ни словом, ни делом, ни прилюдно, ни наедине» (р. 245). Таков Франческо Веттори в собственном мнении. В Риме он находится в человеческой гуще, однако находит истинную отраду только в заочных беседах с Макьявелли: «Я не знаю человека более умного, чем вы». «. . . Когда я долго разговариваю с некоторыми людьми, когда читаю их письма, я поражаюсь про себя, до какой степени они пусты, все это не что иное, как напыщенность, вранье и побасенки, и мало кто из этих людей выходит за пределы зауядного» (р. 300).

«Я совсем не бываю в домах кардиналов, потому что посещаю разве только Медичи, и еще порой Биббьену, когда тот здоров. И пусть говорят об этом что угодно; а если я их не устраиваю, пусть отзывают меня <во Флоренцию>» (Ibid.).

Казалось бы, автору «Государя» следовало упрекнуть друга за эту фантасию, за нерасчетливую верность себе. Но Макьявелли — мы знаем, — напротив, энергично поддерживает Веттори в намерении «вести себя по-своему», «заниматься своими делами на собственный лад». Он и сам в сорок три года, как мы слышали, меняться не собирается. Его индивидуальная рефлексия, конечно, еще острее, и горделивей, и горестней. Он, по известному слову Ф. Гвиччардини, «всегда был человеком, мнения которого большей частью отличаются от общепринятых (*extravagante di opinione dalle communi*), изобретателем новых и непривычных вещей» (р. 408). Эта похвала должна была доставить ему удовольствие. Похоже, что *вне политического действия* индивидуальная особость — не изъян.

И лучше всего — «экстравагантность» мысли, необычный личный характер «мнений». За день до того, когда 18 мая 1521 г. Гвиччардини отправил Макьявелли приведенную выше оценку, тот написал встречное письмо, ее во всех отношениях подтверждавшее. Оно начиналось так: «Когда прибыл ваш гонец, я сидел в отхожем месте и как раз раздумывал над причудами этого мира, и весь погрузился в то, что воображал некоего проповедника для Флоренции, чтоб он был на мой лад, потому что я хочу и в этом быть своим равным, как и в прочих своих мнениях. И поскольку я всегда старался не упустить случая, чтоб услужить этой республике, где только мог, если не делом, так словом, если не словом, так знаком, то не собираюсь и тут лишать ее своих советов. Правда, я знаю, что опять разойдусь, как и во многих других вещах, с мнениями ее граждан: они хотели бы проповедника, который наставил бы их, как попасть в Рай, а я хотел бы такого, чтобы наставил их, как попасть напрямиком к дьяволу; они хотели бы, чтоб это был человек благоразумный, цельный, честный, а я хотел бы сыскать такого, чтоб был безумней Понцо, хитрей Савонаролы, лицемерней брата Альберто, потому что я счел бы превосходной шуткой, достойной нашего прекрасного времени, если бы все, что нам преподнесли разные монахи, мы теперь испробовали бы от одного; я ведь полагаю, что это и есть настоящий способ попасть в Рай: изучить дорогу в Ад, чтобы избежать ее. Кроме того, насколько доверяю человеку скверному (*un tristo*), если он скрывается под покровом религии, легче представить такое сочетание (*coniclugia*), чем человека доброго на этом месте, который вел бы себя честно, а не притворно и следовал бы по стопам св. Франциска. Так что, по-моему, фантазия моя хороша. . .» (р. 402—403).

Очень странно. Во-первых, почему такой хороший политик, как автор этого письма, позволяет себе быть «своенравным» и «расходиться с мнениями граждан», т. е. почему его собственное поведение столь противоречит его же представлению о том, что значит быть осмотрительным, расчетливым, короче, хорошим политиком?

Во-вторых. «Проповедник», который совместил бы в себе хитрость Савонаролы, опрометчивое упрямство его «безумного» противника Понцо, лицемерие брата Альберто, по-видимому того самого, которого направил во Флоренцию в 1495 г. папа Александр VI и который советовал заманить Савонаролу в Рим и там схватить, — такой наставник в виде «конъектуры» (*coniectura*) всяких свойств в какой-то мере напоминает «кентавра» из трактата о Государе. «Мудрому государю», кстати, тоже рекомендовалось разыгрывать благочестие. . . А если так: почему Макьявелли пишет о придуманной им (якобы в отхожем месте) «превосходной штуке», об «*una bella cosa*» с такой уж издевкой, со страшной горечью? Почему «дорога в Ад», почему «*un tristo*»? Только ли потому, что речь идет о монахах?

Да, Флорентийская коммуна, которая прислала Макьявелли подыскать городского проповедника, не могла бы избрать для этого поручения более неподходящего исполнителя. Его просто распирало от сарказма. Но он по своему обыкновению в письме к Гвиччардини не может удержаться от соображений общего плана. Самыми черными красками рисует он воображаемого *универсального* монаха, который манипулировал бы флорентийцами, но все-таки, по его мнению, это более правдоподобная картинка, чем некий новый св. Франциск во главе города. . . Он убежден, что «настоящий способ попасть в Рай» немислим, если предварительно не побывать в гостях у дьявола («*andare a cosa il diavolo*»).

Уж не всерьез ли Макьявелли излагает свои «советы» согражданам?

Если угодно, отчасти — да. Тут сходятся насмешливость и горечь, государственный ум и непосредственная человеческая реакция. Первое все же преобладает. «Конъектура», разумеется, не может его радовать, однако едкость Макьявелли принимает характер какого-то тотального умонастроения, захватывает все, включая даже образ автора, потому что не только обращена на недалеких сограждан и их пастырей, но и словно бы исходит от самой действительности и сливается с ней; так что, «по-моему фантазия моя хороша», ибо под стать безотрадным «причудам (*stravaganze*) этого мира» и «достойна нашего прекрасного времени».

Если собираешься участвовать в игре, надо принять ее правила. Отсюда своеобразие горечи Макьявелли. В ней нет боли или возмущения. Она почти эпична. Она примешана к фации, каковой в некотором роде и является зрелище политической жизни, ее *причуды*. В свое время Макьявелли враждебно относился к Савонароле, но, что называется, отдавал ему должное, с любопытством следил за тем, что считал ловкими демагогическими приемами. В политике подобная *универсальность* уместна. И там она *противостоит* неизменности, самоидентичности индивида, открывая возможности для внеморального, но эффективного вмешательства в ход вещей. Письмо к Ф. Гвиччардини — отличный *психологический*, интонационный, художественный, что ли, камертон, чтобы выверить наше понимание «Государя», других сочинений Макьявелли.

4) Однако именно в переписке, как ни в чем, проглядывает его пред-

ставление об *иной универсальности* индивида — в качестве частного лица. «Вести себя по-своему» тут не означает быть ограниченным собственной природой. Поскольку сама эта природа индивида может быть *разнообразной*: в подражание Природе вообще. В письме от 5 января 1514 г. Макьявелли *связывает* независимость и оригинальность поведения «мудрых» людей, их способность *не походить на других* со способностью *не походить на себя*, быть «универсальным». Т. е. в частной жизни нет, по-видимому, противоречия между верностью своему особому характеру — и душевной подвижностью. Такое противоречие четко прорисовывается, становится для Макьявелли ядром проблемы — лишь на уровне жизни публичной.

Конечно, мы зашли много дальше того, в чем Макьявелли отдавал себе отчет. Но не дальше конкретного и действительного содержания его переписки — каким оно открывается нам в свете последующего историко-культурного опыта. Переходы из одного плана в другой, из «малого времени» в «большое время» не всегда, может быть, однозначны и легки. Однако границы духовного опыта Макьявелли никак не теряются от того, что предстают в виде не жесткого контура, а скорее сфумато.

Что-то из более поздних вопросов он все же, кажется, словно бы чувствовал. Чтобы обнаружить эти легчайшие обертоны будущего, понадобилось поставить *всего* Макьявелли в контекст его личной переписки, подчас не имеющей никакого внешнего отношения к «Государю» или к «Жизни Каструччо Кастракани».

Для чего-то он захотел изобразить Каструччо не только расчетливо-переменчивым правителем, но и — параллельно — веселым человеком, который от души дурачится на ночной пирушке: *«больше, чем подобало его положению»*. (Ср. с характеристикой Лоренцо Медичи, который предавался любовным похождениям, скромным речам, детским потехам «более, чем это, казалось бы, подобало такому человеку».) «Кто-то из друзей стал упрекать его за это» — и был, пожалуй, прав, если руководствоваться жесткой прагматикой трактата о Государе. Но автор трактата позволяет Каструччо оправдаться. Ему чудится, будто есть не две сталкивающиеся универсальности индивида, а одна, будто рациональная высвобожденность «мудрого государя» и непринужденность индивидуального самоопределения — одно и то же.

Возможно, не так уж это нелепо, если согласиться, что у всех (великолепных, рискованных, трагических, культурных, но и эгоистических, и хищнических, и плачевных) проявлений осознанной суверенности индивида Нового времени — некий общий исторический, социально-психологический корень. Но это же и корень будущих расхождений! Разумеется, все дело в том, *как* индивид воспользуется благоприобретенной безмерной свободой и что он сам, добровольно и на личную ответственность, решит поставить над собой.

Теперь нам уже трудно поверить в дурачества Каструччо Кастракани.

Но от этого сочинения Макьявелли только глубже, чем пятьсот лет назад.

¹ *Machiavelli N. Lettere. A cura di Franco Gaeta. Milano, 1961. P. 204—206.* Далее указания страниц — в тексте.

² В предыдущем письме к Луиджи от 29 нояб. 1509 г., т. е. отправленном на 9 дней раньше (р. 202), Макьявелли упоминает о возобновившейся лихорадке Якопо Гвиччардини и выражает надежду, что «вы ее прогоните, как глупую, грязную и наглую шлюху, каковой она и является». Это весьма энергичное сравнение, очевидно, как-то связано с историей, рассказанной в следующем письме; мы можем только гадать, как именно; я думаю, что история была выкроена из житейского опыта, но подвергалась, так сказать, идеологической и сюжетной обработке. Ср. р. 5—8 (из вступительной статьи издателя). Тонкие замечания Франко Гаэты, в которых подчеркнуты существенные соответствующей группе писем Макьявелли «вкус к комическому» и к экспрессии, переходящей подчас в «эротическую эмблематику», все же ограничены психологической и стилистической сторонами. Причем Ф. Гаэта противопоставляет тон писем более грустным параллельным биографическим мотивам в письмах и стихах. Что до этого письма к Л. Гвиччардини, Ф. Гаэта усматривает в нем отстраненную объективность в описании пережитого (ни смеха, ни горечи), еще не преодоленную гадливость и — через ее высказанность — очищение «своего рода светской исповедью» (р. 8). (В буквальной достоверности деталей комментатор ничуть не усомнился.) По-моему, этой оценке слишком противоречат: 1) нескромная игра ума (от первой фразы до пародийно-молитвенных формул «морали», обрамляющих фабулу мыслью о везении или невезении по прихоти фортуны также и в этих утехах, дарованных богом); 2) искусное обыгрывание темы «товара» и «платы»; 3) литературные приемы описания женщины. Реальное происшествие преобразовано, приобрело законченность фацетии. Между прочим, после письма идет приписка: «Ожидая ответа Гуальтьери на мою непростойную побасенку (*cantafavola*)». Само письмо тоже (если приписка и не относится к нему) скорее не исповедь, а обдуманная *cantafavola*. Впрочем, я попытаюсь подойти к подобным письмам Макьявелли вообще в ином, не биографическом и даже не историко-литературном, а культурологическом плане.

³ Никколо Макьявелли — некой даме, после 16 сент. 1512 г. (р. 228).

⁴ Никколо Макьявелли — Франческо Гвиччардини, 30 авг. 1524 г. (р. 417): «. . .havendo a venire a certi particolari, harei bisogno di intendere da voi se offendete troppo o con lo esaltare o con lo abbassare le cose».

⁵ Перевод Н. Я. Рыковой. См.: *Макьявелли Н. История Флоренции /* Общ. ред., пред. и комм. В. И. Рутенбурга. Л., 1973. С. 339. Выдержки из оригинала по изд.: *Machiavelli N. Opere scelte. A cura di Gian Berardi. Roma, 1973. P. 483.*

⁶ Об этом отрезке биографии Макьявелли см.: *Ridolfi R. Machiavel. P., 1960. P. 204—206.*

⁷ *Op. cit.* P. 194.

⁸ Ср. с письмом Веттори к Макьявелли от 23 нояб. 1513 г., ответом на которое и было декабрьское послание (р. 297—300). Как это бывало неоднократно, тому первым предложил Веттори: «Мне пришла мысль рассказать вам в этом письме, какова моя жизнь в Риме. И мне кажется уместным прежде всего известить вас, где я проживаю, потому что я переехал и теперь уже нахожусь не так близко от куртизанок, как летом. . .» Зато новая квартира Франческо рядом с площадью св. Петра, папским дворцом и собором, что весьма удобно, «поскольку я, как вы знаете, религиозен. . .». За церковью — запущенный сад, пустынные виноградники на холме Яникуле со следами парка, как говорят, времен Нерона. . . Он, Веттори, держит девять слуг (не считая капеллана) и семь лошадей; сначала жил широко, задавал обеды иностранцам, но поистратился и теперь живет уединенно. По утрам раз в два-три дня отправляется в курию и «порой говорит двадцать слов папе, десять — кардиналу Медичи, шесть — великопленому Джулиано». Вернувшись, трапезует с домашними и гостями, играет в карты, «если есть с кем», а нет — идет в церковь и сад, в хорошую погоду прогуливается верхом в окрестностях города. Вечер отдан переписке с Сенборией и чтению: Веттори перечисляет дюжину любимых авторов, это историки, преимущественно римские. «По праздникам слушаю мессу, не то что вы, порой ее пропускаю. Ежели вы спросите, нет ли у меня сейчас какой-нибудь куртизанки, скажу вам, что поначалу ходил к такой, было дело, как и вам и написал. А потом, убоявшись летней жары, стал воздерживаться. Правда, есть тут у меня одна, которая часто приходит сама, она хорошо сложена и приятно разговаривает. Есть еще, несмотря на уединенность места, одна соседка, которая и вам не показалась бы уродиной. . .» «Мой Никколо, вот к этой жизни я вас и приглашаю; и если вы приедете, вы доставите мне удоволь-

стве. . . Здесь у вас не будет иных занятий, кроме как бродить и глазеть, а затем, вернувшись домой, остричь и смеяться. Не хочу, чтоб вы воображали, будто я живу, как полагается послу, потому что я хотел бы всегда оставаться свободным. Одеваюсь когда в длинное платье, когда в короткое, разбужаю один, в сопровождении то пеших, то конных слуг. В домах кардиналов вовсе не бываю, потому что посещаю только Медичи и порой Биббьену, когда тот здоров. Пусть каждый говорит об этом, что ему вздумается; а если я им не угодил, пусть меня отзывают. . .»

Искренность и красочность письма Веттори очевидна. Его описание, как это бывало и в гуманистических эпистолах прошлого века, организовано по цicerонианскому образцу: отправитель приглашает друга, рассказывая о своем жизненном укладе, который тому предстоит разделить, обещая уединение, раскованность, пнгтимность общения, сочетающего темы «серьезные и легкомысленные» (ср. письма Леонардо Джустиниано к Гуарини Веронскому или Анджемо Полициано к Фичино: *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления*. М., 1978. С. 100, 185—186, примеч. 46). По классической модели это должно было быть приглашением на виллу, к ученому и одновременно опроченному сельскому досугу. Посол Веттори живет в центре Рима, около папского палаццо. Это не мешает ему поведать о подобии сельского малолюдства, типины, размерности. . . Рассказ, конечно, стилизован. Все же минимально. Подробности, видимо, очень близки к реальным обыкновениям Франческо. Легкий юмор в отношении себя самого — тоже черта ритуальная — трудно отличить от прощудшной деловитости, когда Виттори сообщает, как он устривается с женщинами. Чтение на ночь латинских авторов и незатейливые развлечения, высокое и обыденное спокойно чередуются в житейском распорядке. Их варьета намечена, но не акцентирована. Словом, это достаточно стертый вариант той же схемы, которую Макьявелли, как мы сейчас увидим, переживает и осмысляет с огромной напряженностью.

⁹ Эта смелая, т. е. умело подготовленная модуляция, еще не последняя в письме. Макьявелли не был бы Макьявелли, если бы, переходя в следующей фразе к деловой части, снова внезапно не переменял бы тон, подшутив над сказанным только что с такой глубочайшей выстраданностью и торжественностью: «А поскольку Данте говорит, что никакая наука не идет впрок, если не затвердить услышанное, то я запомнил эти беседы (с древними) и заработал на них (*per la loro conversazione ho fatto capitale*), написав сочиненьице „*De principatibus*“, в котором я углубляюсь, как только могу, в рассуждения на эту тему. . .» Необычность письма нельзя оценить также без характерных для личной порядочности Макьявелли соображений о невозможности уклониться от встречи с Содерини в случае поездки в Рим, без замечания о подозрительности недавно утвердившихся режимов и особенно без заключительной самохарактеристики, когда Макьявелли, подвигнутый энергией *всего* письма, находит в конце концов беспрецедентно индивидуальные краски: «. . . я издержался и не могу долго оставаться в таком положении, не впад в самую жалкую нищету, не говоря уж о том, как мне хочется, чтобы эти сеньоры Медичи начали употреблять меня в дело, даже если для начала мне пришлось бы ворочать камни. Потому что будь я неладен, если потом не заслужу у них большего. А что до этой штуки (т. е. трактата „Государь“. — Л. Б.), то, когда они ее прочтут, станет ясно, что я не проспал и не провел за картами те пятнадцать лет, на протяжении которых изучал искусство ведения государственных дел. И каждый должен бы дорожить услугами того, кто за счет чужих ошибок исполнен опыта. А в моей верности сомневаться бы не след, потому что я всегда держал слово и не мне теперь учиться нарушать его: кто был верен и честен сорок три года, до которых я дожил, тому уж не переменить своей натуры. А о моей верности и честности свидетельствует моя нищета» (р. 305—306).

¹⁰ См.: *Баткин Л. М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 386.

¹¹ В письме к Ф. Веттори от 16 апр. 1513 г. (р. 243) последнюю строку Макьявелли по памяти привел неточно (у Петрарки сказано о смехе как способе «скрыть горестный плач»). В письме сообщаются забавные сплетни об общих приятелях; у одного из них умерла жена, «и он три или четыре дыи был как рыба, вытасценная из воды, но затем ожил и решил снова жениться», честная компания каждый вечер судачит по этому поводу; другой устроил складчину, обещедшую каждому в 14 солиды, у Макьявелли было при себе только 10, тот стал еждешне требовать с него остальные 4, пока не затеял драку на Старом мосту: «Не знаю, может быть, вы решите, что я был виноват перед ним; но это пустяки по сравнению с тем, что водится за пим» (р. 242—243).

¹² Ср.: *Ridolfi R. Op. cit.* P. 203—204. См. также: *Machiavelli N. Op. cit.* P. 7.

Р. Ридольфи настаивает, что речь идет не «об одной из этих традиционных литературных, т. е. воображаемых, любовей». И Макьявелли вроде бы в это лето не писал действительно ничего серьезного (да, но в письме сказано, будто он ничего и не читает, и не думает о политике. . . даже не очень смыслит в ней, и разочарован. . . так что реальность явно литературно «доведена!»). Ф. Газта отрицает в письме игру, смех, как и горечь, но подчеркивает психологический перелом, исключительную захаченность любовной страстью того самого человека, который годом ранее писал: «. . . фортуна устроила так, что я ничего не смыслю ни в шелководельском ремесле, ни в ремесле сукнодельском, ни в прибылях, ни в убытках, и мне годится рассуждать только о государстве; нужно, чтобы я или рассуждал об этом или репился вовсе замолчать» (р. 239—240, к Ф. Веттори 9 апреля 1513 г.). Однако в жизни Макьявелли, видимо, не было такой полосы, когда он выбрал бы только «рассуждения о государстве» или только любовь и приятельские развлечения. Во всяком случае (в историко-культурном плане) в других людях и в себе самом Макьявелли устанавливал, поражался, ценил способность быть двойственными и все-таки «одними и теми же». Поэтому письма, противопоставляемые Газтой, понятны лишь взятые *вместе*, как необходимые моменты индивидуальной природы в толковании Макьявелли, как общие условия личного самосознания.

¹³ См.: *Баткин Л. М.* Указ. соч. С. 91—108.

¹⁴ Таким образом, анализ писем подтверждает глубокие наблюдения Д. Барбери-Скуаротти над стилистикой «Государя», расщепляющей и трагически поляризующей действительность. См.: *Barberi-Squarotti D.* La forma tragica del «Principe». Firenze, 1966.

¹⁵ Через так называемую «Исповедь» Петрарки (*Petrarca F.* Secretum / A cura di E. Carrara. Torino, 1977), если прибегнуть к сопоставлению с христианско-гуманистической традицией, также происходило противопоставление низкопробных «правов большинства» («populares mores», «piget referre quid de maiore parte hominum sentiam expertus» — р. 60, 64) и тех редкостных людей, кто оказывается на высоте нравственных требований («rarissimum genus hominum» — р. 26, «rauces» — р. 30). Хотя в некоторых пунктах, особенно в том, что касается любви к женщине, любви, впрочем, скорее духовной и даже помогающей религиозному чувству, Франческо настойчиво и долго спорит с Августином (т. е. со своей конфессиональной совестью), все-таки даже такое слишком земное чувство должно отступить перед любовью к богу. «Неужто ты хотел бы, как это свойственно безумцам, испустить дух посреди шуток и смеха?» (р. 116). Но по-казательно даже не это. Мысль об оправдании особенным, личным и возвышенным характером чувства («Verum ille de comuni amore hominum sentiebat; in me autem singularia quedam sunt» — р. 122) мелькает, но тут же парируется замечанием Августина, что, дескать, *всем* влюбленным так кажется («Enimvero idem de se aliis fortasse videatur»). Франческо как персонаж диалога — это *всякий* человек в качестве соединения слабостей, заблуждений, соблазнов — и способности к раскаянию, уразумению, озарению благодатью. *Надо же подражать не большинству, но немногим избранным мудрым, праведным* («praucissimum signatum vestigiis iter arripias» — р. 14). А по Макьявелли: *никому* не надо подражать, и это — признак «мудрости», избранности.

¹⁶ См.: *Баткин Л. М.* Макьявелли об индивиде как субъекте исторического действия: Письмо к Пьеро Содерини // Идея Возрождения и философия нового времени. М., 1986.

¹⁷ «. . . Et cosi, secondo il mio iudicio, viene secondando e'tempi et le sua bugie colorendo». В этом письме мы впервые находим у автора понятие «la qualità de 'tempi» (или «tale dispositione di tempi et d'animi»), столь необходимое для будущей проблематики Макьявелли.

¹⁸ *Machiavelli N.* Opere scelte. P. 490.

¹⁹ *Op. cit.* P. 35—36.

²⁰ *Макиавелли Н.* Избранные сочинения. М., 1982. С. 295. Перевод «Жизни. . .» под ред. А. К. Дживелегова. Далее указания страниц — в тексте.

²¹ Вряд ли и Ф. Веттори подозревал о будущей драме этих понятий, когда в ноябре 1513 г. рассказывал Макьявелли про свое житье-бытье в Риме, входя в античную роль: «Я не хочу, чтобы вы подумали, будто я живу здесь по посольскому чину, ведь я всегда желал оставаться свободным» (р. 300). Ср.: «Обычно я, как вы знаете, избегаю, насколько могу, (официальных) церемоний» (р. 270).

²² Ср. с замечанием кардинала Джованни Сальвиати (к Макьявелли, 6 сентября 1521 г.): «Среди первейших вещей, которых я вам желаю, — заниматься тем, что было бы вам по душе (*è far qualche cosa che vi piaccia*)» (р. 414).

²³ «Почти» — поскольку по крайней мере *дважды* Макьявелли все-таки сам столкнул эти разноречивые пункты, сочтя социально неизбежным, как теперь бы сказали, двойной стандарт поведения. Я имею в виду прежде всего одно из решающих мест для понимания этики и политологии Макьявелли («Discorsi», 1, 26): «Эти способы поведения крайне жестоки и враждебны всякому не только христианскому, но и вообще человеческому образу жизни, и каждый должен избегать их, пожелав лучше жить в качестве частного лица, нежели стать монархом ценою такого несчастья для людей». Тем не менее, если кто-либо не хочет избрать указанный путь добра, надлежит «чтобы он прибегнул к этому злу, коли хочет сохранить государство». Макьявелли констатирует следующее противоречие: захват власти оправдан в качестве единственного средства *ради исправления* развращенного общества; тому, кто хочет захватить и особенно удержать власть, следует не бояться *никаких* мер, и это, следовательно, задача, от которой откажется человек добродетельный, она не для него; если же это человек порочный, то трудно рассчитывать, что впоследствии он ограничит свою власть, дабы применить ее во благо (см. Discorsi, 1, 18). Анализ этой антиномии, осознанной Макьявелли, выходит за рамки настоящей работы.

²⁴ См., напр., р. 267 («*assettare nella fantasia*»), р. 233 (судьба Медичи превосходит «*ogni fantasia e discorso*»), р. 405 («Я написал бы вам еще кое о чем, если бы хотел напрях воображение (*fantasia*), но предпочитаю сохранить его на завтра даже более свежим, чем это в моих силах»).

²⁵ С той оговоркой, что «мы во многих вещах, в том числе и самых важных для нас, совершаем случайные поступки; надо думать, что так же ведут себя и они» (т. е. государи) — р. 340; кроме того: «обстоятельства меняют *gratiam* (исподволь. — Л. Б.), и часто люди оказываются вынужденными делать то, что делать они отнюдь не собирались» (*che non era loro animo di fare*) — р. 294. Но и случайность, и вынужденность иных действий — лишь оттеняют существование поступков, не случайных для того или иного индивида, *соответствующих* его душевному складу и склонностям.

²⁶ «Идеальный» политик в данном случае не значит «не существующий в действительности». Подобное противопоставление было бы непонятно ренессансному сознанию, как, впрочем, и сознанию предшествующих эпох. Хотя Макьявелли и писал, что его интересует «не воображаемая, а действительная правда вещей», не то, как должны вести себя люди, а то, как они себя ведут на самом деле, т. е. констатировал расхожде-ние между «действительной правдой вещей» и христианской моралью, нам не следует модернизировать его мышление и считать его эмпиризм чуть ли не «научным». Макьявелли включал в понятие опыта книги римских историков, максимы о человеческой природе; он искал в истории неизменные «*ragioni*», разумные основания, он пользовался, как и Леонардо да Винчи, своеобразной логикой «примеров» и «правил»; и он охотно олицетворял *правильность* политики, вывода на сцену безупречно эффективных государей. Можно бы сказать, что на место *должного* в моральном плане он поставил тоже *должное*, но в рациональном и практическом плане. «Мудрый государь», которого изображает Макьявелли, — это не благое и несбыточное пожелание и не кабинетная отвлеченность, а *вразумляющая и редчайшая образцовость*. «Жизнь Каструччо Кастракани» — вроде биографий Плутарха, с высоким идейным заданием, хотя и совсем непривычного рода, сочинение внеморальное, но... традиционно-поучительное! Макьявелли вливал свое горькое вино в старые жанровые меха. Показателем с этой точки зрения отзыв о «Жизни Кастракани» просвещенного Дзаноби Буондельмонти (1520 г.). Хотя он, Дзаноби, и не понимает в этом столько, сколько другие, и не в состоянии вполне оценить замысел («*quelle ragione*») сочинения Макьявелли, — «все же я чувствую, что эта ваша образцовая история (*vostro modello di storia*) улаживает меня точно так же, как и знатоков (*uomini di buon giudizio*), которые ее одобряют. И особенно взвешенной мне кажется эта речь (Кастракани перед смертью. — Л. Б.). Я думаю, это произошло потому, что вы, как никогда, сумели вознестись сгиль, чего, впрочем, гре-бовал сам предмет» (р. 395).

²⁷ Анализ «Государя» под углом зрения указанной XXV главы см.: *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. Гл. V.

²⁸ *Machiavelli N. Opere scelte*. P. 293—299. Поскольку, если я не ошибаюсь, после 1869 г. эти главы не включались в русские переводы из «Рассуждений...», придется прибегнуть к подробным выдержкам.

СОДЕРЖАНИЕ

	ПРЕДИСЛОВИЕ	3
<i>Азутин А. В.</i>	ОТКРЫТИЕ СОЗНАНИЯ (ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ)	5
<i>Михайлов А. В.</i>	ИЗ ИСТОРИИ ХАРАКТЕРА	43
<i>Панченко Д. В.</i>	РИМСКИЕ МОРАЛИСТЫ И ИММОРАЛИСТЫ НА ИСХОДЕ РЕСПУБЛИКИ	73
<i>Библер В. С.</i>	ОБРАЗ ПРОСТЕЦА И ИДЕЯ ЛИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ	81
<i>Баткин Л. М.</i>	ПИСЬМА ЭЛОИЗЫ К АБЕЛЯРУ. ЛИЧНОЕ ЧУВСТВО И ЕГО КУЛЬТУРНОЕ ОПОСРЕДОВАНИЕ	126
<i>Штейнер Е. С.</i>	ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕКА В ЯПОНСКОЙ ТРАДИЦИИ: ЛИЧНОСТЬ ИЛИ КВАЗИЛИЧНОСТЬ?	164
<i>Черная Л. А.</i>	РУССКАЯ МЫСЛЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII—НАЧАЛА XVIII В. О ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА	192
<i>Баткин Л. М.</i>	ПОНЯТИЕ ОБ ИНДИВИДЕ ПО ПЕРЕПИСКЕ НИККОЛО МАКЪЯВЕЛЛИ С ФРАНЧЕСКО ВЕТТОРИ И ДРУГИМИ	204

Научное издание

ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА

Индивидуальность
в истории культуры

Утверждено к печати Научным советом по истории мировой культуры АН СССР

Редактор Л. П. Петрик. Художник В. П. Тикунов
Художественный редактор И. Н. Михайлова. Технический редактор Н. Н. Кокина
Корректоры Т. М. Ефимова, Л. А. Лебедева

ИБ № 46358

Сдано в набор 19.07.89. Подписано к печати 13.12.89. А-04060. Формат 70×90^{1/8}. Бумага книжно-журнальная импортная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 15. Усл. гр. отт. 19,31. Уч.-изд. л. 13,9. Тираж 4150 экз. Тип. зак. 1794. Цена 2 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
190034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12