

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт славяноведения РАН

Серия: Категории и механизмы славянской культуры

**Категория взрыва
и текст славянской культуры**

Москва
2016

УДК 008(075)
ББК 71
К29

Редакционная коллегия:

Н. В. Злыднева (отв. редактор), *П. В. Королькова*, *Е. А. Яблоков*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н. Н. Старикова*,
доктор исторических наук *Л. А. Черная*

Серия: Категории и механизмы славянской культуры

Категория взрыва и текст славянской культуры: Сборник
К29 научных статей по материалам международной конференции
«Взрыв и культура: славянский мир» (Институт славяноведения,
Москва, 2014 г.). — М.: Совпадение, 2016. — 456 с., ил.
ISBN 978–5–903060-20-7

Сборник подготовлен по материалам международной научной конференции Института славяноведения (Москва, 2014) и посвящен проблеме динамических процессов в культуре на материале языка, литературы, искусства и истории славянских народов разных эпох. Типология прерывистых форм в культуре проливает свет на специфику региона, выявляет изоморфизм последнего языку «взрывных» поэтических систем (в частности, барокко и авангарда). Среди авторов — видные российские и зарубежные слависты. Книга предназначена филологам, культурологам, искусствоведам и гуманитариям широкого профиля.

УДК 008(075)
ББК 71

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	6
ВЗРЫВ И ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ	
Й. УЖАРЕВИЧ (ЗАГРЕБ) Смеховой взрыв — имплозия анекдота.....	8
Ж. ХЕТЕНИ (БУДАПЕШТ) Насыщенное нулевое состояние после взрыва-экстаза	25
СЛОВАРЬ ВЗРЫВА	
Т. М. НИКОЛАЕВА (МОСКВА) Это загадочное слово <i>мгла</i>	34
Н. А. ФАТЕЕВА (МОСКВА) «Взрыв» в русской поэзии Серебряного века (по материалам «Словаря языка русской поэзии XX века»).....	44
В. В. ФЕЩЕНКО (МОСКВА) «Революция» авангарда: заметки к теме	58
Н. М. КУРЕННАЯ (МОСКВА) Формирование белорусского литературного языка: предтечи и создатели.....	69
ВЗРЫВНЫЕ ЭПОХИ	
Л. А. ТРАХТЕНБЕРГ (МОСКВА) Литература и личность в эпоху взрыва: образы «Новой повести о преславном Российском царстве»	83
А. В. ШИЛО (ХАРЬКОВ) Явление барокко в ситуации культурного взрыва XVI–XVII вв.....	93
И. И. СВИРИДА (МОСКВА) Взрыв и метаморфоза в культуре эпохи Просвещения	112

Д. К. Поляков (Москва)

Революционная эпоха и языковой взрыв:
русский язык в 1920-е и в 1990-е гг. 127

ВЗРЫВ ЛИТЕРАТУРНЫЙ**Е. А. Яблоков (Москва)**

Взрыв как тема и символ в европейских литературах
рубежа XIX–XX вв. 137

И. Баги (Сегед)

«Взрыв» в художественном мире романа Е. Замятина «Мы» 153

А. Морар (Женева)

«Обрубок» во взорванном мире. Об отношении
части и целого в романе М. А. Осоргина «Сивцев Вражек» 168

А. В. Семенова (Москва)

Скачок в развитии кашубской культуры
как катализатор политического напряжения 180

Ж. Бенчич (Загреб)

Прерывное и непрерывное в любовно-эротических
нарративах Людмилы Петрушевской
(«По дороге Бога Эроса») 193

Я. Войводич (Загреб)

После взрыва (на примере книги Л. Е. Улицкой
«Детство 45–53: а завтра будет счастье») 209

* * *

А. Каттани (Сассари)

Взрыв молчания 226

А. Красовец (Москва — Любляна)

Война в поэзии экспрессионизма: «Военные стихи
экспрессиониста» (1920) Бориса Земенкова
и «Экстаз смерти» (1925) Сречко Косовела 235

Война и о войне**Н. М. Филатова (Москва)**

Польское восстание 1830–1831 гг. под пером современников
(о языке описания социальных потрясений) 255

Т. И. ЧЕПЕЛЕВСКАЯ (МОСКВА) Первая мировая война и ее отражение в словенской литературе (на примере прозы Станко Майцена)	271
П. В. КОРОЛЬКОВА (МОСКВА) Формирование стереотипа «Сараево — потерянный рай» в прозе современных сербских, хорватских и боснийско- герцеговинских писателей	285
И. ПЕРУШКО (ЗАГРЕБ) Война и взрыв (ружье, которое не выстрелит)	296
ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЗРЫВА / ВЗРЫВ ИЗОБРАЖЕНИЯ	
Н. М. СЕГАЛ-РУДНИК (ИЕРУСАЛИМ) Изображение циклического и эксплозивного: римская тема у Вячеслава Иванова	308
Д. КРАСОВЕЦ (МОСКВА — ЛЮБЛЯНА) Взрыв в кинематографе	336
Е. В. НАДЕЖДИНА (МОСКВА) Предчувствие взрыва. Тема жертвы в творчестве чешско-немецких художников накануне Первой мировой войны	355
Н. В. ЗЛЫДНЕВА (МОСКВА) О (не)состоявшемся взрыве: экспрессионизм в России	371
Н. М. ГАБРИЭЛЯН (МОСКВА) Взрывные процессы в живописи Бориса Отарова	386
Г. БОБИЛЕВИЧ (ВАРШАВА) От мистерии к науке. Искусство действия как «художественный взрыв»	397
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	415
АННОТАЦИИ	424

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Взрывные процессы лежат в основе как природы, так и человеческой цивилизации. Между естественно-научными представлениями о Большом взрыве как начале Вселенной, взрывном делении клетки, внезапном появлении бабочки из кокона, неожиданными землетрясениями и цунами есть важная общая черта — непредсказуемость будущего. Вместе с тем взрыв — один из важнейших механизмов развития культуры, ее осмысления в широком диапазоне понятий. Рассмотрение феномена взрывных состояний материи и культуры дает возможность перекинуть мост между науками о природе и гуманитарным знанием. Проблеме взрывных механизмов в культуре посвящена последняя прижизненная книга Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв», не только внесшая большой вклад в семиотику динамических процессов, но и наметившая необходимость ухода от бинарного типа общественного сознания. Спустя более двадцати лет с момента первой публикации этой монографии ощущается потребность еще раз обратиться к затронутым в ней вопросам, конкретизировав объект исследования.

Взрывные процессы во многом характеризуют специфику историко-культурного развития славян на фоне западноевропейской, преимущественно эволюционной, модели. Именно «точки бифуркации» обусловливали перекройку карты региона, задавали поворотные вехи его истории и культуры — поэтому важно подвергнуть их научному осмыслению. В аспекте взрыва можно рассмотреть такие разнородные явления, как деятельность Петра Первого и языковая реформа Вука Караджича, научные открытия начала XX в. и радикализм в искусстве, дворцовые перевороты, войны и революции, изменившие судьбы отдельных людей

и целых народов. Смещение нормативных фаз и взаимное переплетение уровней «текста» культуры характерны для ускоренного развития литературы и искусства славянского региона, развивавшегося зачастую прерывисто, с нарушением «европейской» модели последовательности периодов. Взрыв можно рассматривать и как парадоксальное качество преходящего в непреходящем: в качестве начала жизни и конечной катастрофы он определяет универсалии мифологической модели мира, а также лежит в основе поэтики ряда типологически родственных художественных течений (барокко, символизма и особенно авангарда), разрушая стереотипы норм, выступая ключевым мотивом и/или формируя смысловой горизонт художественного текста, будь то литература, живопись или кино. Состояния внезапных трансформаций, озарений, экстаза автора / персонажа / читателя — всего, что входит в семантическое поле слова «вдруг» — определяют и психологию творчества, его восприятия в целом. Взрывные механизмы культуры обнажают границы, «швы» текста, выявляя наиболее значимое, скрытое, глубинное в той или иной семиотической системе.

В основу данного сборника легли материалы международной научной конференции «Взрыв и культура: славянский мир», проведенной в 2014 г. в Институте славяноведения РАН силами Отдела истории культуры славянских народов. Проблематика сборника продолжает исследования «текста» культуры в динамическом аспекте, которые на протяжении многих лет составляют основу научной работы отдела¹. В книгу вошли статьи не только сотрудников Института славяноведения, но и российских ученых из других академических институтов и университетов России, зарубежных коллег из многих славянских и иных европейских стран. На материале языка, литературы и других видов искусства, а также истории славянских народов в различные эпохи авторы сборника анализируют многообразные проявления культуры во «взрывные», переломные моменты ее развития, в бурные, порой трагические периоды, когда возникали разрывы традиции, обуславливавшие внезапные изменения прежнего состояния системы. В подобные времена обнажаются корни цивилизации, ломается привычный ход вещей и открываются невиданные прежде горизонты.

Мы надеемся, что сборник будет интересен гуманитариям самого широкого профиля.

¹ См., напр.: Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. М., 2007; Гибридные формы в славянских культурах. М., 2014.

ВЗРЫВ И ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ

Й. Ужаревич
(Загреб)

Смеховой взрыв — имплозия анекдота

1. ВВОДНОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В данном исследовании делается попытка проанализировать связь *взрыва* и *смеха* в рамках *анекдота*. Вследствие этого композиция статьи задумана как трехчастная. В первой части мы займемся феноменом взрыва, причем особое внимание будет уделяться противоречиям, которые возникают, когда понятие взрыва применяется в сфере культуры. Вторая часть будет посвящена психофизиологическим аспектам смеха, поскольку именно с этой точки зрения смех можно трактовать как взрывной процесс. В третьей же — синтетической — части речь пойдет о соотношении смеха, понятого как психофизиологическая взрывная реакция, и анекдота как смехопорождающего словесного механизма, который тем не менее в семантическом отношении строится на принципе имплозии.

2. ВЗРЫВ

2.1. Большой взрыв и взрывы в «земных» условиях

Большинство современных космологов, вероятно, согласятся с утверждением, что «вначале был взрыв». Речь идет о том абсолютном исходном моменте Вселенной, который именуется Большим взрывом (Big Bang), а экстремальные условия, характеризующие эту начальную ситуацию (чрезвычайно высокая *температура*, чрезвычайно высокая *плотность энергии*, а также чрезвычайно высокое *давление*), называются космологической сингулярностью. Только благодаря расширению и охлаждению Вселенная впоследствии получила тот вид, в котором до сих пор существует. В первую микросекунду после Большого взрыва

вся материя существовала в виде кварк-глюонной плазмы, после чего сформировались первые организованные структуры — элементарные частицы (нуклоны — протоны, нейтроны). С дальнейшим расширением и охлаждением Вселенной формируются ядра самых легких элементов — водорода, гелия, лития, в то время как более тяжелые атомы (начиная с железа) возникают на миллиард лет позднее — в термоядерных процессах звезд [Denegri 2013: 6]. Это значит, что только *после* Большого взрыва сформировались пространство, время, причинно-следственные отношения, то есть те виды и формы вещества, которые поддаются (или подвергаются?) человеческому восприятию и познанию.

Не углубляясь в дискуссию о Большом взрыве, укажу лишь на интересный и важный методологический момент, касающийся описания и интерпретации начала Вселенной (прото-Вселенной, сингулярной Вселенной). Уже тот факт, что Вселенная в сингулярном своем состоянии, как считают сторонники теории Большого взрыва, обладала бесконечной плотностью, то есть размерами, которые равнялись нулю, указывает на невозможность адекватного отображения начальной фазы ее эволюции с помощью современных математико-космологических моделей. Описание возможно начиная с так называемой планковской эпохи, примерно 13,8 млрд лет назад, когда вещество Вселенной имело энергию $\sim 10^{19}$ ГэВ (десять в девятнадцатой степени гигаэлектронвольт), плотность $\sim 10^{97}$ кг/м³ (10 в девяносто седьмой степени килограммов на кубический метр), радиус $\sim 10^{-35}$ м (10 в минус тридцать пятой степени метров) и находилось при температуре $\sim 10^{32}$ К (10 в тридцать второй степени кельвинов). Иначе говоря, сам Взрыв остается познавательным недостижимым, хотя предполагается, что именно он является источником и основой дальнейшего развития Вселенной и что именно благодаря ему время обрело необратимость, то есть направлено только «вперед» («стрела времени») (ср.: [Егоров 2010: 214–215]). Судя по всему, такая природа космического времени теснейшим образом связана с необратимостью пространственного расширения Вселенной, то есть с беспрестанным удалением ее элементов (звезд, планет, созвездий и галактик) как от предположенного центра, так и друг от друга. Такое положение дел провоцирует не только дальнейшие поиски и проверки в сфере космологии (астрофизики), но также вопросы и аргументационные проверки в сфере теологии и философии. Но обсуждением такого рода вопросов и сомнений мы здесь не можем заняться.

Космологическому пониманию Большого взрыва (концепция которого выводится из современного состояния Вселенной — ее уско-

ренного расширения) в некотором смысле противостоит обиходно-физическое определение взрыва как «освобождения большого количества энергии в ограниченном объеме за короткий промежуток времени» [БТС 2000: 127]. В «земных» условиях к основным компонентам понятия «взрыв», кроме освобождения энергии, ограниченного объема и короткого промежутка времени, следует добавить и сильный звук, которым сопровождается процесс взрывания. Хорватский лингвист и лексикограф Владимир Анич определяет взрыв как «быстрое увеличение объема, сопровождаемое грохотом / треском и механическими эффектами, при быстром развитии теплоты и газов» [Anić 1998: 211]. Отметим также момент усиленного кинетизма (динамики), характеризующего взрывную ситуацию. Несмотря на общие свойства взрыва (высокая температура, сильное давление, усиленный кинетизм, звуковой эффект), все же следует отметить существенную разницу между космологическим Большим взрывом и физико-химическими «земными» взрывными процессами, какими являются, напр., взрыв атомной бомбы, мины или парового котла. Первый случай следует, по-видимому, трактовать как (*абсолютное*) начало дальнейших космологических процессов¹, в то время как физико-химические взрывы «земного» типа обычно возникают как *финалы* химических или физических процессов. Это значит, что взрыв может знаменовать как созидательную, так и разрушительную силу; как порождение нового, так и смерть старого. То, что взрыв выполняет и функцию начала, и функцию конца, вводит нас в проблематику внутренних противоречий этого феномена / понятия. Противоречивость особенно явственна, когда категория «взрыва» применяется к сфере культуры.

2.2. Взрыв как фактор динамики культуры

После появления последних книг Ю. М. Лотмана — «Культура и взрыв» (1992), «Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история» (1992), «Непредсказуемые механизмы культуры» (2010) — можно говорить о широком и плодотворном использовании данного понятия в культурной сфере: в общественной истории, в искусстве, моде, идеологических контекстах. По Лотману, взрывы (взрывные процессы), наравне с процессами поступательными (мед-

¹ Поэтому Большой взрыв (Big Bang) было бы точнее определить как изначальный или первобытный взрыв (пра-взрыв): судя по всему, он является единственным (неповторимым) в своем роде, то есть по качеству, силе и функции (космологическому смыслу) несоизмерим с взрывами, возникающими после этого пра-взрыва как сильно ослабленное его эхо.

ленными, причинно-следственными, или «статическими»), являются основным фактором динамики культуры. Два этих аспекта взаимосвязаны и сменяют друг друга: после взрывной динамики приходит стабилизация. Оппозиционное единство двух моментов культурного развития Лотман иллюстрирует многими интересными и поучительными примерами: Творец-экспериментатор — Господь-педагог, настоящий гений — доступный гений, новаторство — преемственность, наука (взрыв) — техника (поступательность), революционеры — постепенцы, Моцарт — Сальери, Лермонтов — Мартынов, Тартуско-московская школа — французская историческая школа «долгого дыхания», Гукровский — Жирмунский, мир собственных имен — мир нарицательных имен, история литературного языка (связанная с писательскими индивидуальностями) — история языка в целом (как анонимный процесс)², культура — цивилизация и др. При этом первые элементы указанных оппозиций (взрыв) характеризуются непредсказуемостью (неожиданностью), а вторые (фаза стабильности и постепенности) — предсказуемостью, то есть наличием причинно-следственных связей. Непредсказуемость определяется как «определенный набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна» [Лотман 1992: 190]. Момент взрыва, понятый как столкновение двух чуждых друг другу языков [Лотман 1992: 209], разрывает цепочку причин и следствий, причем открывается поле равновероятных возможностей [Лотман 2010: 46]. Возникновение взрыва понимается как плод случайности, то есть «вмешательства события из какой-либо иной системы» [Лотман 1992: 193].

Но здесь возникает интригующий вопрос. Лотман утверждает непредсказуемость взрыва и закономерный приход фазы поступательности *после взрыва*. При этом он отвергает возможность закономерного (и предсказуемого) возникновения взрыва *после относительно долгого периода стабильности или стагнации*: «Циклические и постепенно развивающиеся процессы не приводят к непредсказуемым ситуациям» [Лотман 2010: 46]. Иначе говоря, взрыв приходит случайно (неожиданно), побужденный событиями с периферии системы или из другой системы. Но сам факт регулярной (закономерной) смены противоположных состояний культуры противоречит утверждению о полной непредсказуемости взрыва. Дело в том, что после фазы застоя система *нуждается*

² Следуя лотмановской логике, здесь можно было бы противопоставить литературоведение и лингвистику, причем сам ученый указывает на различие между петербургскими формалистами-литературоведами и московскими формалистами-языковедами [Лотман 2010: 35].

в радикальных переменах, она *призывает* взрыв, *жаждет* его. Непредсказуемость или «случайность» взрыва состоит в том, что мы не знаем, когда, где (в каком пункте системы) и в каком виде он произойдет. Однако в том, что он *должен произойти*, нет никаких сомнений. Поэтому тезис о принципиальной непредсказуемости взрывных процессов не кажется до конца убедительным.

То же самое касается утверждения, что момент взрыва создает непредсказуемую ситуацию, проистекающую из пучка равновероятных возможностей, которые характеризуют взрыв в отношении реализации этих возможностей в будущем. По-видимому, прав Б. Ф. Егоров, когда утверждает, что, наоборот, «равновероятность почти всегда маловероятна! Чаще всего среди возможностей возникает более сильная» [Егоров 2010: 212]. Такая постановка вопроса помогает преодолеть (хотя бы в тенденции) логический разрыв между ситуацией *до взрыва*, самим *взрывом* и ситуацией *после взрыва*: предсказуемость процессов до взрыва → непредсказуемость взрыва → предсказуемость процессов после взрыва. Иначе говоря, сегодняшняя теория не в состоянии удовлетворительным образом объяснить то звено, которое соединяет сам взрыв с предшествующим ему моментом, а также с моментом, который следует за взрывом. Соответственно, такие переходы характеризуются как «вдруг», «неожиданно», «случайно», «непредсказуемо», «неожиданным перескоком».

Отмеченные проблемы указывают на потребность в совершенствовании особой методики, пригодной для анализа взрывных ситуаций и процессов.

2.3. Противоречия взрыва

Помимо противоречивого статуса взрыва в отношении начала и конца, где взрыв одновременно и открывает, и закрывает «пучки вероятности» [Лотман 1992: 98], есть и другие противоречия, характеризующие взрывные ситуации. Исходным противоречием следует, по-видимому, считать переход непредсказуемости в предсказуемость, случайности в судьбу, то есть превращение процесса с нулевым временем в процесс замедленный, длительный, поступательно-каузальный и строго направленный. Этот момент перехода, подобно самому взрыву, определяется как своего рода *чудо*, сопоставимое с *вдохновением* или *просветлением*. Особо интересными оказываются случаи, когда одно и то же событие одновременно включается и в предсказуемый ряд, и в обстоятельства

взрыва [Лотман 1992: 98]. Такая ситуация возможна потому, что взрыв в одних пластах культуры может сочетаться с поступательным развитием в других [Лотман 1992: 25]. Из такого положения дел возникает проблема пространственного охвата взрыва. В этом плане, как кажется, следует противопоставлять локальные и всеохватывающие взрывы, а также их комбинации. Судя по всему, именно на этой основе Лотман различал бинарные и тернарные общественно-культурные структуры. «В тернарных структурах самые мощные и глубокие взрывы не охватывают всего сложного богатства социальных пластов» [Лотман 1992: 257], сохраняя «определенные ценности предшествующего периода, перемещая их из периферии в центр системы» [Лотман 1992: 258]. В противоположность этому, «идеалом бинарных систем является полное уничтожение всего уже существующего как запятнанного неисправными пороками» [Лотман 1992: 258]; см. также: [Лотман 2010: 50].

Особой проблемой является «информативность» взрыва. Лотман в связи с этим утверждает, что «неисчерпаемость возможностей в момент взрыва придает процессу бесконечную информативность — он не может быть предсказуем» [Лотман 2010: 48; ср.: Лотман 1992: 208]. Но если под информацией (в соответствии с ее определением в теории информации) понимать способность сведения уменьшить (редуцировать) неопределенность в системе, то вряд ли «бесконечную информативность» взрывной ситуации, которая в некотором смысле тождественна хаосу, можно трактовать как «нормальную» информацию, обслуживающую коммуникативные цели. Это тем более верно в случаях, когда взрыв выполняет деструктивную функцию, то есть уничтожает не только отдельные сообщения, но и систему в целом.

Необыкновенно интересный случай — подменные, или ложные взрывы, то есть взрывы-имитации. Лотман говорит о них в связи с «доступными гениями», в которых, оказывается, нуждаются как читатели, так и критики: «Такой „доступный гений“ радует читателя понятностью своего творчества, а критика — предсказуемостью» [Лотман 1992: 23]. Не оспаривая очевидные отрицательные моменты подобных явлений, можно указать и на их конструктивную концептуально-культурную роль. Именно ложные гении, как кажется, выполняют функцию звена, соединяющего взрыв (то есть настоящих гениев) с предсказуемыми и поступательными культурными пластами (то есть широким кругом читателей).

В терминологическом плане заметно, что взрыв определяется то как *момент*, *вспышка*, то как *процесс*. Но самое интересное — что несмотря

на это взрыв может занимать сотни лет, *аннулируя временное измерение*: при взрыве, по словам Лотмана, время становится нулевым, вынимается из процесса [Лотман 1992: 245; Егоров 2010: 212]. В пространственном же смысле взрыв может быть и *точкой*, и *цепью*, и *взрывным пространством*. Все это указывает на внутреннюю неоднозначность и даже противоречивость рассматриваемого здесь феномена.

2.4. Смысловой взрыв

В контексте рассуждений о взрывном характере смеха и анекдота особенно интересным оказывается лотмановское понимание *смыслового взрыва*. Уже отмечалось, что Лотман трактует взрыв как «момент столкновения чуждых друг другу языков: усваивающего и усвояемого. Возникает взрывное пространство — пучок непредсказуемостей» [Лотман 1992: 209]. Вся художественная литература понимается как «цепь взрывов» [Лотман 1992: 216], поскольку именно там происходит «сближение далековатых идей» (Ломоносов), то есть двойное или многократное кодирование [Лотман 1992: 121]. В другом месте ученый разъясняет: «Процесс передачи художественной информации двойственен. В истоке его то, что можно назвать смысловым взрывом: нечто доселе неизвестное, при яркой вспышке неожиданного и непредсказуемого смещения делается ясным и очевидным. Затем наступает превращение взрыва в текст, который передается аудитории» [Лотман 2010: 103]. Иначе говоря, новый смысл возникает в результате «пересечения не связанных между собой структур» — когда сближаются далекие и взаимно непере译имые коды [Лотман 2010: 170]; или, скорее, новый смысл есть результат «вмешательства события из какой-либо иной системы» [Лотман 1992: 193].

Таким образом, непредсказуемость в искусстве является принципом, аксиомой. Структура анекдота, как мы увидим, демонстрирует этот принцип более чем наглядно.

3. СМEX

3.1. Природа смеха

Смех соединяет телесную (внешнюю) реакцию с феноменами душевной (внутренней) жизни — радостью, весельем, неуверенностью, восхищением, сомнением, пониманием, насмешкой, цинизмом и т. д. Исходя из этого, большинство исследователей смеха указывают на его *двойственную природу*: с одной стороны, выделяется «смех тела»,

с другой — «смех ума» (ср.: [Малахов, Филатов 1991: 279]). Самым примитивным или исконным является, по-видимому, смех от щекотки, а самым изощренным — смех, вызванный интеллектуально-языковыми средствами. Поэтому нетрудно согласиться с утверждением, что в смехе сочетаются сфера биологии и сфера культуры (ср.: [Козинцев 2002: 5–6]).

Иногда различают произвольный и произвольный смех, причем первый соотносится с подкорковыми (древними) частями мозга, а второй — с корой, то есть с молодыми областями мозга, связанными с волей. Кроме того, в мозге выделяется особый центр, координирующий эти две части. Особый отдел психиатрии, который изучает, какие области мозга ответственны за разные типы смеха, называется гелотологией — наукой о смехе, или смеховедением (от др.-греч. γέλως — смех) [Гайнуллина 2013: 34].

3.2. Физиология смеха. Протосмех

С точки зрения физиологии смех проявляется в двух аспектах — дыхательно-звуковом и мимико-зрительном. В осуществлении смеха принимают участие многочисленные мышцы разных частей тела и органов: живота, грудной клетки, горла, лица. При этом в словарных описаниях данного феномена акцентируется, как правило, дыхательно-звуковой момент, который в самом прямом смысле связывает смех с феноменом взрыва. Напр.: смех — «прерывистые, горловые звуки, вызываемые короткими выдыхательными движениями при проявлении веселья, радости, удовольствия и т. п.» [БТС 2000: 1217]. Однако другие словари ставят на первый план мимический (визуальный) момент, подчеркивая особое «выражение губ и лица, которое сопровождается мимикой и голосовой реакцией» [Апiс 1998: 1077].

Комплексная природа смеха как физиологического процесса состоит в том, что он регулирует не только дыхание, но и кровообращение, температуру и другие телесные функции. Интернет-источники извещают, что получасовой хохот сжигает 550 ккал, а одна минута смеха действует на организм как 10 минут фитнеса. В этом контексте говорится о пользе смехотерапии и смехойоги. Связь смеха с телесным кинетизмом лучше всего заметна у детей. Они смеются в десять раз больше, чем взрослые, именно потому, что сочетают смех с игрой, бегом, быстрой ездой, вращением, качанием и т. п. Замечательно то, что в таких случаях в смехе принимает участие *все тело* (ср. выражения «кататься со смеху», «трястись

от смеха», «падать от смеха»; хорв. «*valjati se od smijeha*», «*kuglati se od smijeha*», «*kotrljati se od smijeha*»).

Новейшие исследования утверждают, что смех характерен не только для человеческого поведения. Он возникает при щекотке у человекообразных обезьян и даже у крысят, которые испускают ультразвуковой писк, соответствующий смеху [Козинцев 2002: 13]. Считается, что смех у предков человека и человекообразных обезьян — *протосмех* — возник более 10 млн лет назад.

Происхождение смеховой мимики и протосмеха толкуется как ритуализованный укус: агрессивный сигнал превращается в миролюбивый путем ритуализации; исходное значение смеха — демонстрация несерьезности нападения [Козинцев 2002: 13, 22]. Такое поведение обезьян и людей указывает на социально-игровую сущность смеха. Подобие улыбки появляется у новорожденного младенца уже в первые часы жизни, но настоящая «социальная улыбка» возникает лишь спустя несколько недель. Это значит, что смех запрограммирован генетически [Гайнуллина 2013: 36].

3.3. Взрыв смеха

Мы отмечали, что дыхательно-звуковой аспект смеха следует связать со взрывными процессами. В. И. Даль в своем Толковом словаре определяет смех как «взрыв веселого расположения духа»³ [Даль 1980: 241]. На связь смеха и взрыва указывают слова и словосочетания типа «взрыв хохота», «раскатистый хохот», «раскаты смеха» (ср. «раскаты грома»), «разразиться смехом» (ср. «разразился гром»), «лопнуть со́ смеху», «прыснуть / прыскать со́ смеху», «захлебнуться / захлебываться смехом», «грохнуть» (= громко рассмеяться, расхохотаться) и «грохнуть со смéха», «треснуть со́ смеху» (см.: [Menac 1980: 452; БТС 2000: 1217]).

Отмечалось также, что взрывной характер смеха (как физиологического акта) теснейшим образом связан с ментальными (духовными и душевными) процессами. С данной точки зрения смех интерпретируется как удовольствие от быстрой разрядки внутреннего напряжения, которое было создано «напором энергии и сдерживающих ее барьеров» [Малахов, Филатов 1991: 279–280; Freud 1969: 153–154]. В дан-

³ В определении смеха Даль использует и критерий интенсивности: «Смех есть среднее выражение между улыбки и хохота» [Даль 1980: 241]. Разумеется, градации смеха более разнообразны: улыбка глазами, улыбка губами, улыбка зубами, улыбка во весь рот, беззвучный смех, смех с голосовыми связками, хохот, гомерический смех...

ном контексте показательным оказывается сравнение смеха с писком клапана: когда «давление растёт на человека, когда он должен справиться с нахлынувшими на него эмоциями, смех выступает в роли клапана, выпускающего пар» [Гайнуллина 2013: 35]. Здесь мы видим, что зона смехового поведения распространяется, хотя бы в виде некоторого основного механизма, не только на животных, но и на неорганический мир (в данном случае имеется аналогия: *писк клапана — паровой котел = смех — человек*). Несмотря на возможную неубедительность таких сравнений, несомненным и убедительным является факт, что в указанных процессах действуют общие взрывные механизмы. В принципе можно согласиться, что смех, как правило, снимает или хотя бы нейтрализует напряжение нервной системы и мозга. (Мы, конечно, не имеем в виду различные виды психопатологического смеха, хотя, возможно, они обусловлены таким же механизмом.)

3.4. Смех и речь

Некоторые исследователи довольно радикально отрицают связь смеха и речи. Можно согласиться с утверждением, что «смех нисколько не стремится быть вербализованным», однако неубедительной кажется мысль, что «он этому [вербализации] активно противится» [Козинцев 2002: 29]. Мы уже убедились в том, что, с одной стороны, смех очень обильно и очень охотно «вербализуется» в языке. Так, напр., словари фиксируют разные формы и степени смеха, определяя их коммуникативные значения и функции (напр., *ха-ха-ха* обозначает смех вообще; *хе-хе-хе* и *хи-хи-хи* — негромкий смех, а *хо-хо-хо* «обозначает громкий, отрывистый звук, издаваемый при громком смехе, грохоте»⁴ [БТС 2000: 1440, 1441, 1443, 1453]). Как видим, феномен смеха хорошо отображен в разных зонах языка — семантике, фразеологии, этимологии. С другой же стороны, смех обладает многими языковыми или хотя бы протоязыковыми свойствами. Сам А. Г. Козинцев указывает на интересный факт: смех людей и смех обезьян различается тем, что у людей вокализация происходит только на выдохе, у обезьян же реализуется как на

⁴ Ср. междометия типа *ха-ха-ха!* или *хо-хо-хо!* (которые выражают «веселое расположение духа») с междометиями *ах-ах-ах!* или *ох-ох-ох!* (выражающими испуг, сожаление, боль, печаль и пр.). Соотношение смеха и плача (рыдания) именно с точки зрения их «взрывности» заслуживает специального исследования. Здесь отметим только момент различия: *вокализация рыдания* происходит и на вдохе, и на выдохе, в то время как *вокализация смеха* осуществляется только на выдохе.

выдохе, так и на вдохе [Козинцев 2002: 14]. Это значит, что смех людей связан с тем же дыхательным (точнее, выдыхательным) механизмом, что и их речь. Заметим при этом, что одному вдоху соответствует — как в смехе, так и в речи — несколько кратких выдохов (микровзрывов). Поэтому относительно простой с дыхательно-физиологической точки зрения смеховой формации *ха-ха-ха* соответствует в речи разбиение дыхательно-звукового потока на сложный комплекс отдельных звуков речи, слогов и слов (*х-о-х-о-т-а-ть* или *хо-хо-татъ*).

Таким образом, смех и речь, по-видимому, обладают рядом общих свойств и функций. В их числе — две самые важные: оба феномена служат коммуникации (общению) и оба связывают внутреннее (психическое, ментальное, духовное) с внешним (физиологическим, физическим, материальным).

Но связь смеха и речи (языка) особым образом проявляется в плане юмора и комизма.

4. АНЕКДОТ

Существует особый вид смеха, связанный с комизмом (сферой смешного) и юмором. Нередко смех как таковой отождествляется с его комическим типом [Freud 1969; Bergson 1987; Лихачев, Панченко 1976; Аверинцев 1993]. Однако нужно иметь в виду, что многие типы смеха никак не связаны с юмором или комизмом. На это справедливо указал В. Я. Пропп в книге «Проблемы комизма и смеха» [Пропп 1976]: хотя здесь также доминирует смех, вызванный комизмом (*насмешливый смех*), Пропп все же говорит и о других видах смеха (*добрый, злой, жизнерадостный, разгульный, обрядовый*). Можно согласиться с положением, что — в конечном счете — юмор не нуждается в смехе, точно так же как смех не нуждается в юморе. Тем не менее следует считать, что полнота того и другого осуществляется именно в их единстве-сочетании.

Современный анекдот понимается как одна из миниатюрных повествовательных форм городского фольклора [Solar 1980; Руднев 1999; Шмелева, Шмелев 2002; Uzarević 2012]. Но это несколько не препятствует сопоставительному изучению анекдота и разных традиционных литературных жанров — сказки, басни, новеллы, исторической прозы [Курганов 1997].

Структуру анекдота можно рассматривать либо как трехчленную (вводная часть — срединная часть — конец / пуанта), либо как двухчленную (предшествующая пуанте часть — собственно пуанта). Если

трактовать анекдот как *нарративную структуру*, более удобно использовать при анализе трехчленное его деление. Если же подходить к анекдоту в аспекте *пуанты* как его структурно-семантической сущности, целесообразно использовать деление двучленное. В последнем случае совокупная первая часть трактуется как подготовка к пуанте, которая одновременно и завершает, и упраздняет предшествующее ей повествование, а также совокупную семантику анекдота (ср.: [Курганов 1997: 38; Užarević 2012: 97–99]). Иначе говоря, финал, понятый как повествовательная и структурно-смысловая кульминация анекдота, — это не эксплозия, а скорее имплозия смысла. Однако эта имплозия смысла способна вызвать взрыв смеха. На этом положении будет в основном строиться наша дальнейшая аргументация.

Проблема соотношения юмора (анекдота) и смеха рассмотрена в работе Козинцева «Об истоках антиповедения, смеха и юмора (Этюд о щекотке)». Повторим мысль исследователя, что «юмор не особенно нуждается в смехе» [Козинцев 2002: 15]. Для него, как и для Фрейда, «...юмор есть игра в нарушение интериоризованных норм. <...> Атрибут такой игры — смех». Но именно смех, а не юмор занимает в данной теории центральное место: «...ради смеха все и затевается» [Козинцев 2002: 16]. Критикуя когнитивистские теории, трактующие анекдот как своего рода постижение или познание («дошло!»), Козинцев считает, что утверждения «анекдот смешон» и «анекдот вызывает смех» не тождественны: первое относится к объекту (анекдоту), а второе — к субъекту (адресату). По Козинцеву, юмор следует связать со щекоткой: «Загадка юмора заключена в разгадке смеха, а не наоборот» [Козинцев 2002: 17]; для него смех и познание антиномичны — словесный эквивалент смеха не *эврика!* (*дошло!*), а две противоположные по смыслу команды: *можно!* и *нельзя!* — звучащие одновременно. Иначе говоря, смех — это «разрешение делать то, что не может быть разрешено» [Козинцев 2002: 29]. Если восклицание *эврика!* значит «шаг вперед», то *смех* есть отступление назад, в дочеловеческое прошлое; это отдых, после которого можно продолжить путь [Козинцев 2002: 30].

Наблюдения Козинцева о смехе и юморе интересны, но их все же следует дополнить другими возможными перспективами.

Во-первых, как мне представляется, *смех до юмора* (смех от щекотки) и *смех после юмора* (смех, вызванный рассказыванием анекдотов) представляют собой качественно разные типы, несмотря на их возможную общую нейрофизиологическую основу и тождественное физиологическое проявление. Иными словами, «дочеловеческие» истоки смеха не должны

заслонять тех его элементов, которые появились после возникновения речи, юмора, культуры, то есть сформировались как специфически человеческие, а не как общеживотные. Дело в том, что юмор, в частности анекдот, понятый как своеобразная *словесная щекотка*, обладает особой ментальной энергией, придающей смеху статус не только человеческий, но также сакральный — скорее демонический (бесовский)⁵. Понять *ничто* — это самый высокий уровень понимания.

В стремлении уяснить соотношение эксплозии и имплозии в контексте соотношения смеха и анекдота целесообразно исходить из определения, данного И. Кантом в его «Критике способности суждения»:

Во всем, что вызывает веселый неудержимый смех, должно заключаться нечто бессмысленное (в чем, следовательно, рассудок сам по себе не может находить благорасположение). *Смех — это аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто*» [Кант 1976: 170] (курсив мой. — Й. У.).

Кант настаивает именно на категории *ничто*, а не на *позитивной противоположности предмета*: «Следует заметить, что ожидание должно превратиться не в позитивную противоположность ожидаемого предмета — так как это всегда есть нечто и часто может огорчить, — но именно в ничто» [Кант 1976: 170].

Кантовское определение смеха существенным образом касается как композиции, так и семантической организации анекдота. Мы уже указывали, что основную структуру анекдота можно рассматривать как двучленную. Первая (начальная) часть занимает, как правило, гораздо большее словесное пространство, чем вторая, зато вторая часть, то есть финал, или пуанта, анекдота представляет собой его «соль», саму сущность. Соотношение двух частей строится как раз по кантовской формуле: *напряженное ожидание* → *ничто*. Продемонстрируем это на одном примере:

— О, мистер Браун, как вы изменились! Раньше у вас были густые волосы, а теперь лысина; лицо было розовое, а теперь бледное; вы были полным, а теперь такой худой!

— Но я не мистер Браун!

— Подумать только, он даже фамилию изменил! [Харчук, Бакиев 1994: 116].

⁵ Многие авторы, в частности те, кто занимается смехом в культурно-историческом и религиозном аспектах, указывают на отрицательную (напр., кощунственную) роль смеха в культуре [Bergson 1987; Лихачев, Панченко 1976; Аверинцев 1993].

Первая часть представляет собой повествовательный сегмент, где в первом предложении открывается тема, после чего следует ее нарративная разработка. Надо подчеркнуть, что первая часть целиком посвящена постройке более или менее *напряженного ожидания*. При этом категория ожидания относится не только к воспринимающему сознанию (слушателю анекдота), но и к самой структуре анекдота, то есть его повествовательной конструкции. Первая часть, охватывающая весь текст, кроме последнего предложения, строится на оппозиции *раньше — сейчас*, которая вводит ряд других: *густые волосы — лысина, розовое лицо — бледное лицо, полный — худой*. Но основной драматизм (напряженное ожидание) возникает благодаря оппозиции *знакомый человек — незнакомый человек*, причем напряженность подчеркнута диалогической формой анекдота: «*Вы мистер Браун!*» — «*Я не мистер Браун!*» Коммуникационное столкновение приводит к своеобразному тупику, из-за чего и перед слушателем, и перед самой структурой возникает вопрос: как разрешится это очевидное недоразумение?

Если бы текст окончился словами первого собеседника «Простите, я ошибся!» или «Почему вы меня дурачите? Ведь вы на самом деле мистер Браун!» — от анекдота не осталось бы и следа. Но ответ «Подумать только, он даже фамилию изменил!» уводит структуру анекдота и его слушателей за рамки всего ожидаемого, логичного, «нормального». В структурном отношении речь здесь идет не о *смысловом взрыве* (про который говорил Лотман в связи с общей структурой художественных текстов), а о *смысловой имплозии*, то есть обратной эксплозии, направленной внутрь структуры, а не вовне ее. В случае анекдота имплозия связана по крайней мере с двумя моментами. Во-первых, совокупная словесная материя, которая большей частью помещается в первой части анекдота, безудержно движется к пуанту и в идеале стремится стать *точкой*. В композиционном смысле пуанта занимает не только последнее, но и самое важное для анекдота место: стремясь быть максимально короткой и эффектной (ошеломляющей), она заключается в одном предложении, очень часто — в одном слове, а иногда и в одной букве (одном звуке речи). В нашем примере речь идет о предложении (последнем), где удачно происходит смена коммуникационно-речевой перспективы: анекдотическое Ты превращается в анекдотическое Он — это значит, что анекдотическое Я отворачивается от Ты и как будто говорит «в сторону», про себя: «Подумать только, он даже фамилию изменил!»

Удачным примером, когда пуанта воплощается в одной букве, может послужить превращение известной фразы (из трагедии В. Шекспи-

ра «Ричард III») «Полцарства за коня!» в «Полцарства за коньяК!». Это особенно заметно в хорватском варианте данной фразы, изображенной в виде граффити, где только последняя буква отличает слово *konja* от слова *konjak*. Иначе говоря, *царь* игриво и неожиданно превращается в *пьяницу* (см.: [Užarević 2012: 139]).

Второй момент, который заставляет нас интерпретировать пуанту как смысловую имплозию, состоит в том, что именно благодаря пуанте анекдот превосходит / аннулирует не только наши представления о системе, но и наши представления о хаосе. Иначе говоря, воплощает принцип «ни..., ни...» как нечто позитивное: *ни порядок, ни хаос; ни логика, ни бессмыслица*. Это значит, что анекдот *и нелогичен (анти-логичен), и сверх-логичен* одновременно. Мы уже видели, что и Козинцев в определении смеха использует формулу, воплощающую единство несовместимого: *можно!* и *нельзя!* вместе. Анекдот о мистере Брауне исходит из ложной предпосылки, что речь идет о мистере Брауне; однако из неправомерной посылки, что мистер Браун *изменился*, следуют суждения, вполне закономерные в рамках исходной, неправомерной предпосылки. То есть: мистер Браун сейчас *совсем другой* (лысый, бледный, худой) в сравнении с тем, каким был раньше. Стало быть, если он *весь* изменился, то, должно быть, изменил и фамилию. Из ложной предпосылки, принятой как истина, следует гиперлогический (достоверный) вывод.

Сочетание бессмыслицы и гиперлогичности находим и в следующем анекдоте:

Сидят на лавочке два гомосексуалиста, и вдруг мимо проходит очень красивая девушка. Один говорит другому:

— Первый раз я жалею, что я не лесбиянка! [Ничипорович 2001: 62].

Если исходить из предпосылки, что гомосексуализм лежит в основе человеческой природы или, по крайней мере, в природе отдельных представителей человеческого рода, то изменение пола должно повлечь за собой и изменение вида гомосексуальности. Гиперлогика подобного умозаключения проявляется в требовании соблности идентитет, то есть остаться верным собственной природе, несмотря на любые перемены. Таким образом, ошибочное оказывается в анекдоте гиперкорректным, непопадание — сверх-попаданием, потеря — сверх-находкой. Пуанта — это точка, которая проливает обратный свет на каждый элемент структуры и на всю структуру целиком, аннулируя, но одновременно и трансцендируя уже построенный смысл.

Сочетанием бессмыслицы и логической гиперкорректности, то есть не-системы и не-хаоса, анекдот отличается от парадокса, который соединяет противоположные компоненты, дающие в результате «только» сверх-логичные, просветляющие или открывающие «взрывы смысла», но не смеховой прорыв к освобождающей (катартической) пустоте (кантовскому *ничто*).

Возвращаясь к кантовскому определению смеха («аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»), следует подчеркнуть, что в случае анекдота смех закономерно принимает форму *взрыва*: после исчезновения совокупной словесно-смысловой массы в черной дыре пуанты (*ничто*) смех приходит извне и витает над имплодившим анекдотом так, как до сотворения мира Дух Божий носился над бездной вод. Иначе говоря, смысловая имплозия анекдота вызывает физиологический (телесный) взрыв смеха.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1993 — *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник статей в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993.
- Анекдоты 2001 — 5000 самых лучших анекдотов. Минск, 2001.
- БТС 2000 — Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 2000.
- Гайнуллина 2013 — *Гайнуллина Д. М.* Смех как физиологическая, социальная и лингвистическая составляющая нашей жизни // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 35. Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/326/008.pdf>.
- Даль 1980 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980. Т. 4.
- Егоров 2010 — *Егоров Б. Ф.* Три последние книги Ю. М. Лотмана как трилогия-завещание // Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.
- Иванов 2010 — *Иванов Вяч. Вс.* Введение // Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.
- Козинцев 2002 — *Козинцев А. Г.* Об истоках антиповедения, смеха и юмора: Этюд о шекотке // Смех: Истоки и функции. СПб., 2002.
- Курганов 1997 — *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб., 1997.
- Лихачев, Панченко 1976 — *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 2010 — *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.

- Малахов, Филатов 1991 — *Малахов В. С., Филатов В. П.* Современная западная философия: Словарь. М., 1991.
- Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха/ М., 1976.
- Руднев 1999 — *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1999.
- Харчук, Бакиев 1994 — *Харчук Л. В., Бакиев А. Ш.* Рога и копыта: Непрерывное издание. М.; Киев, 1994.
- Шмелева, Шмелев 2002 — *Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д.* Русский анекдот: Текст и речевой жанр. М., 2002.
- Anić 1998 — *Anić V.* Rječnik hrvatskoga jezika. Zagreb, 1998.
- Bergson 1987 — *Bergson H.* Smijeh: O značenju komičnoga. Zagreb, 1987.
- Denegri 2013 — *Denegri D.* «Dugi put do Higgsova bozona» // Hrvatska revija. Zagreb, 2013. № 4.
- Freud 1969 — *Freud S.* Doseтка i njen odnos prema nesvesnom [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten]. Novi Sad; Beograd, 1969.
- Kant 1976 — *Kant I.* Kritika moći rasuđivanja. Zagreb, 1976.
- Lotman 1998 — *Lotman J. M.* Kultura i eksplozija. Zagreb, 1998.
- FR 1980 — *Rusko hrvatski ili srpski frazeološki rječnik / Ur. A. Menac.* Zagreb, 1980. D. 2.
- Solar 1980 — *Solar M.* Ideja i priča: Aspekti teorije proze. Zagreb, 1980.
- Užarević 2012 — *Užarević J.* Književni minimalizam. Zagreb, 2012.

Ж. Хетени
(Будапешт)

Насыщенное нулевое состояние после взрыва-экстаза

Сердце мое сидит на ветке ничего,
только то, чего нет, обрастает кустом,
только то, что будет, и есть цветок,
а ныне что есть, распадается в прах.

Аттила Йожеф

Мой основной тезис, казалось бы, совсем прост. Он стал формулироваться в процессе размышлений над набоковской концепцией экстаза. Раньше я занималась процессом, который предшествует взрыву, религиозному, творческому и/или эротическому экстазу. Теория экстаза и приближающих к нему состояний охватывает всю историю философии от Платона через Хайдеггера до Левинаса, однако до сих пор в литературоведении не исследовался вопрос о том, как описывается момент непосредственно *после* экстатического взрыва. Именно на этом я сосредоточу свое внимание.

Интуитивная гипотеза заключается в том, что после взрыва следует момент пробела, состояния Ничто, лишенности каких бы то ни было качеств (*void, no-thing, absence of qualities, Nirvana*, плавание в воздухе) — поэтому экстаз создает связь с потусторонним, которое представляется именно как отсутствие качеств, характерных для «земной» жизни. Необходимо уточнить, что здесь имеются в виду не ужас и пустота, столь важные для литературы и искусства XX в. вплоть до концептуализма и постмодерна, а как раз противоположный полюс: ощущение метафизического.

Теоретические суждения Эйнштейна обосновывают амбивалентность такого, как я предлагаю его назвать, насыщенного нуля в момент сингулярности, предшествующей Большому взрыву как математически «nonsensical state» (бессмысленное состояние) — «singularity of zero volume that nevertheless contained infinite density (сгущенность) and infinitely large energy» [Penn State 2007] — бессмысленное я понимаю одновременно как бессознательное. Эта амбивалентность воспринима-

ется легче при сравнении с черными дырами космоса, ибо в них также воплощено состояние насыщенного нуля: при бесконечной сгущенности материи величина объектов приближается к нулю. Не вникая в недоступные для меня научные глубины, остановлюсь еще на примере рождения молекулы воды из двух атомов водорода H и одного атома кислорода O. При этом химическом процессе из газов возникает жидкость при значительном уменьшении объема, что создает вакуум, — значит, и здесь возникает минус-качество (отсутствие, ничто) при создании чего-то.

Общеизвестно, что взрыв отличается неожиданностью и при его приближении нелегко установить конкретный момент, который предшествует взрыву. Не менее проблематично определение или описание момента после взрыва.

Взрыв можно оценить только как прошедшее время, как событие прошлого, ибо во время взрыва наступают глухота и слепота, и его результаты видны лишь после того, как пыль осела (шум и световой эффект достаточно ослабели). Для сравнения можно привести образ звезды, возникающей вследствие взрыва, свет которого, однако, доходит до нас только из ее прошлого: то, что мы видим, есть уже «бывшее» состояние звезды.

Опираясь на повседневный опыт, можно пояснить вопрос метафорически. Звук вроде резкого удара барабана или кнута создает моментальную глухоту; такое же действие производит взрывоподобный гром сверхзвукового самолета (вызванный всего лишь «волновым кризисом», а не преодолением звукового барьера, как принято считать). Физиологическая реакция распространяется и на зрение: резкая и сильная вспышка при взрыве вызывает эффект внезапной слепоты. Неожиданное чувственное созерцание может обмануть нервы — боль и наслаждение не отделяются друг от друга, а смешиваются до неразличимости, если, напр., поставить ногтем крестик на коже в месте комариного укуса [Набоков 2000а: 115].

При перегрузке нервных путей наступает сначала пере-чувствие, затем бесчувственность: организм способен проводить только ограниченное количество химической информации. Этим объясняется многое. Человек, у которого акула откусила руку, не чувствует ничего. Такой же механизм приводит к смерти при передозировке MDMA-наркотиков на основе амфетамина (способствующего выделению в межклеточное пространство нейронов вызывающего экстаз серотонина): организм отказывается принимать и обрабатывать сверхколичество вещества наслаждения. И последний пример: шок (напр., смерть близких) длится

так долго, потому что организм снова и снова принимается обрабатывать запредельное количество боли.

Согласно теоретическим предположениям, Большой взрыв сопровождался резким сокращением объема. В каббалистической концепции сотворения мира этот взрыв называется Цимцум (добровольный акт самосжатия бесконечного Бога, в результате которого образуется пустое пространство, техиру). Этот же процесс сгущения и взрыва отражается в гностической идее о сверхтечении (*overflow*) Софии, ее излиянии через собственные границы в форме света; это сверхтечение создает материальный мир в виде воды. Я ссылаюсь на гностицизм как на дополнительное философское выражение общей (архетипической) концепции о возникновении, начале мира в виде взрыва.

Верхняя точка экстаза похожа на состояние, которое в физике называется «мертвой точкой» (*deadlock*). Интересно, что в программировании это понятие обозначает взаимную блокировку, когда несколько процессов находятся в состоянии бесконечного ожидания ресурсов, занятых самими этими процессами. Этот пик экстаза соединяет и радость (достижение пика-конца), и два типа боли (утонченность чувств и предчувствие возврата с пика). Состояние пиковой парализованности полно желанием продлить кульминационный момент, и, как мне представляется, здесь наблюдается парадоксальная амбивалентность: продлить это бессознательное состояние способно лишь сознание, причем путем контролируемого самоограничения. Иными словами, сознание заботится о том, чтобы оно само не включалось, а расслаблялось и, остановив телесные функции и осознавая остановку времени, осознавало «ничто» — отсутствие активности и внешних ощущений.

Момент взрыва — это момент насыщенности, сингулярности, которая описывается так же, как экстаз: максимальное количество возможностей. По Плотину, экстаз — кульминация человеческих возможностей. После него наступает отсутствие, зияние, пустота, вакуум, ощущение «ничего». Восстановление (выравнивание энергии по энтропии), согласно законам физики, непременно произойдет — при условии, что сохранена жизнь и не наступил хаос небытия, которое возможно лишь теоретически, ибо сознание и тело не могут его регистрировать. Однако осознать результат взрыва — понять причиненный ущерб, оценить, что было уничтожено, трансформировано и создано, в какое измененное состояние перешел мир (какие новые системные связи образовались между элементами, вещами или людьми), можно только после возвращения из «ничего» на «эту» сторону сознания.

В описаниях теории и практики (техники) экстаза в разных метафизических и/или мистических системах — суфи, хасидизм, каббала, буддизм, исихазм — неожиданно вырисовывается как раз обратный рождению мира путь. Стремление к экстазу путем медитации означает вступление в связь с исходным — изначальным состоянием мира и/или возвращение в такое состояние. Это обратный путь, обратные трансгрессии между фазами или консистенциями, преодоление материального посредством самоэкспансии, расширения — в то время как материальное Нечто создавалось из духовного трансцендентально невидимого Ничто путем сгущения. Иными словами, человек, находясь в материальном конечном мире, стремится обратно в сферу Ничто, в нематериальное и бесконечное (ибо Ничто — бесконечно). Что проверяемо на ощупь, достигается и разумом, имеет очертания, подвергается логике и определению. По хасидскому преданию-легенде, умирающий уже не видит потолка, а смотрит непосредственно в небо, и ему (уже) ясны мировые взаимосвязи.

Медитация (*лат.* *meditatio* — размышление) указывает на то, что переход осуществлен путем сосредоточения умственных усилий с целью оторвать телесное от материи — это некая тихая версия экстаза. Азиатские школы подчеркивают переход в ощущение исключительно данного момента и места; мистически-религиозные школы указывают на подъем и контакт с верхним миром. Предполагалось, что раз шаман в состоянии экстаза не реагирует на внешние импульсы, значит, он находится в коммуникации с другим миром — потусторонним. Хлысты воспринимали экстаз как нечто сверхъестественное.

Связь состояний экстаза и смерти устанавливалась по разной логике. Приверженцы культа Диониса во время празднований достигали такого бешенства, что нападали на встречных и разрывали, убивали их. Аналогично более древнее объяснение глагольной формы еврейского слова пророк: *наби / нави* при семантическом ряде «говорить», «проповедовать», «призывать» и «быть призванным» означает также «неистовствовать», «впасть в забытье» [1 Царств / 1Sam 10,5.11]¹.

¹ Ср.: «Когда войдешь там в город, встретишь сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними псалтирь и тимпан, и свирель, и гусли, и они пророчествуют»; «Все знавшие его вчера и третьего дня, увидев, что он с пророками пророчествует, говорили в народе друг другу: что это случилось с сыном Кисовым? неужели и Саул во пророках?» См. также в греческом Новом Завете (Деян 16: 1, 16) эпизод о девушке, одержимой злым духом прорицания. Здесь словарное значение: *προφῆτεῖω*; *μαρτεβομαι* — прорицать, предсказывать, провещать, пророчествовать; син. *προφητεύω*; *μαρτεβομαι*: пророчествовать, прорицать. 1) пророчествовать, быть в пророческом экстазе; 2) бредить, безумствовать, вести себя странно.

В техниках медитации методы устно-тематических молитв и религиозных ритуалов связаны с телодвижениями, ибо посредством физических упражнений (танцы, йога, диета) с особым ритмом дыхания и очищением пищеварительных органов и путей тело действительно переходит в иное состояние: повышается или понижается давление, кружится голова, может наступить обморок.

Сокращение в объеме объясняет сложное понятие «синкопа» Набокова, которое я связываю с идеями Эйнштейна и описанием Цимцума в Каббале:

The break in my own destiny affords me in retrospect a syncopal kick that I would not have missed for worlds. Ever since that exchange of letters with Tamara, homesickness has been with me a sensuous and particular matter. <...> ...give me anything on any continent resembling the St. Petersburg countryside and my heart melts. What it would be actually to see again my former surroundings, I can hardly imagine [Nabokov 1989: 190].

Перелом моей собственной участи дарит меня, в ретроспекции, обморочным упоением, которого ни на что на свете не променяю. С самого времени нашей переписки с Тamarой тоска по родине стала для меня делом чувственным и частным. <...> ...дайте мне, на любом материке, сельский простор, напоминающий Петербургскую губернию, и душа моя тает [Набоков 1999а: 531].

Б. Строуманн считает, что этот перелом касается потерянных близких, боль по которым питает вдохновение [Straumann 2008: 69–70]. Б. Бойд обращает внимание на череду эмиграций, смену двух родин, противопоставление домашнего образа жизни и романтических приключений².

На самом же деле здесь смешаны два слова и два события. В словосочетании «syncopal kick» греческое слово несет семантику параллельных ударов, выражающих в музыке и/или в стихах поглощение первого, короткого звука либо слога длинным вторым. Медицинский же термин означает обморок. Общий элемент в них — удар (*греч.* *κορειν*), в том числе, возможно, и удар судьбы. Но общим элементом является также утрата, потеря: звука и ритма — в музыке, сознания — в физиологии. Она возникает вследствие сильного удара, который меняет ритм и передвигает временные рамки. Для точности понимания у Набокова следует сопоставить приведенную английскую цитату с другим примером словоупотребления, более ранним и русскоязычным, ибо в мно-

² Два героя романа «Бледный огонь» Шейд и Кинбот могут считаться репрезентацией этого противопоставления.

гоязычном мире писателя семантические поля разных языков пересекаются, взаимовлияют: «... вот что я хочу выразить: между его движением и движением отставшей тени, — эта секунда, эта синкопа, — вот редкий сорт времени, в котором живу, — пауза, перебой, — когда сердце, как пух...»³ [Набоков 2000б: 75].

Расширение Я/Эго и его подъем в трансцендентальное, который писатель в своих воспоминаниях «Память, говори!» назвал космической синхронизацией (*cosmic synchronization* [Nabokov 1989: 165]), является основным среди инвариантных мотивов писателя. Данному вопросу посвящена монография В. Е. Александрова, в центре которой — концепт потустороннего [Александров 1991]. Мне же хочется указать на то, что способность осуществить переход или бросить взгляд в другой мир у Набокова подготовлена различными топическими инвариантами, атрибутами спирального подъема как пути к состоянию экстаза. Экстаз-взрыв может осуществляться в оргазме — в «Подвиге» употреблено выражение «заглянуть в рай» [Набоков 2000а: 125]; ср. также сцену в главе 13 романа «Лолита»:

Малейшего нажима достаточно было бы, чтобы разразилась *райская буря*. Я уже не был Гумберт Густопсовый, грустноглазый дог, охвативший сапог, который сейчас отпихнет его. Я был выше смехотворных злоключений, я был вне досягаемости кары. <...> свободно, с ясным сознанием свободы... повисая над краем этой сладострастной бездны (весьма искусное положение физиологического равновесия, которое можно сравнить с некоторыми техническими приемами в литературе и музыке), я все повторял за Лолитой случайные, нелепые слова — *Кармен*, карман, кармин, камин, *аминь* [Набоков 1999а: 99] (курсив мой. — Ж. Х.).

Подобный экстаз вызывается смертельной опасностью в высоких горах («Подвиг») либо видом сверху на простор равнины или моря, ощущением космоса (финал «Лолиты», Крым в «Подвиге»), а самое главное — упоением творчества (рассказ «Набор»). Общий элемент — расширение границ собственного Я, чувственный и умственный охват вселенной, элементы космической синхронизации, во многом похожие на сингулярные. Элементу вакуума в этом метасостоянии соответствуют потеря ощущения земной тяжести и ликование этой легкости, при остром чувственном переживании внешней природы, обострении слуха (хор голосов из долины в «Лолите») и зрения (чернота

³ Таковую остановку сердца испытывает Мартын при ночной встрече с пьяным бандитом.

моря в «Подвиге»). Ощущение, сопровождающееся неосознанием себя как Я и растворением в космосе, приводит одновременно (синхронно) к осознанию разных далеких точек мира и, главное, к эвристическому пониманию и охвату связи между ними, их высшего, но неопределяемого (не поддающегося описанию) смысла⁴. В такой контаминации создается органическая связь между ничто и экстазом — возвышенное является выражением чувства собственной ничтожности перед явлением, и создание соответственного нарратива возможен пафосом.

Все это происходит в момент взрыва, после которого первоначальный материальный мир вновь входит в свои права и все, включая личность, прошедшую через экстатическое состояние, становится на свое место. В «Лолите» даже переживание «самого длительного восторга, когда-либо испытанного существом человеческим или бесовским» [Набоков 1999а: 78] (NB: измерение преисподней) не меняет состояние мира. Есть, однако, исключение — после творческого экстаза мир уже не прежний, и творческое Я обогащено («Набор»), в мире появляется произведение:

По странному стечению чувств, мне казалось, что я заражаю незнакомца тем *искрометным счастьем, от которого у меня мороз пробегает по коже...* Я желал, чтобы... Василий Иванович разделял бы страшную силу моего блаженства, соучастием искупая его незаконность; так, чтобы оно перестало быть ощущением никому не известным, редчайшим видом сумасшествия, чудовишной радугой во всю душу... и через это приобрело бы житейские права, которых иначе мое дикое, душевное счастье лишено совершенно. <...> он был уже мой. Вот с усилием он поднялся... спокойно двинулся прочь — если не ошибаюсь, *навек*, — но как чуму он уносил с собой *необыкновенную* заразу и был *заповедно* связан со мной, обреченный появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы.

Мой представитель был теперь один на скамейке, и так как он *передвинулся* в тень, где только что сидел Василий Иванович, то на лбу у него колебалась та же липовая прохлада, которая *венчала* ушедшего [Набоков 2000б: 561–562] (курсив мой. — Ж. Х.).

Наконец, мне хотелось бы указать на то, что пауза, остановка, тишина, умолкание, отсутствие звука являются неотъемлемой частью экстатического в музыке. Я нашла примеры у многих классиков (имеется в виду не только характерное нарастание напряжения с неожиданным концом, тишиной после мощной бури звуков, как в «Болеро» Равеля,

⁴ См. подобный экстаз и познание тайного смысла в ином мире в рассказе «Слово».

но и обрыв голоса инструментов, напр., у Баха), причем самым наглядным примером оказалась музыка Скрябина, который считал своей задачей разработку музыкального Экстаза и теории экстаза. Как писал Н. А. Бердяев, «оргазм был в моде. Искали экстазов... Эрос решительно преобладал над Логосом» [Бердяев 1990: 140]. Экстаз определялся биографом Скрябина Б. Ф. Шлецером как выражение «жажды избавления от уз ограниченного бытия», «мгновения преодоления всех пределов индивидуального существования и достижения абсолютной свободы», «радостное переживание неограниченности, совершенства и полноты бытия»⁵ [Шлецер 1916: 147].

В заключение сопоставлю известное полотно Густава Климта «Поцелуй» (1908) с очень похожей работой венгра Лайоша Гулачи с идентичным названием (1908). На обеих картинах изображены экстатически-страстно обнимающиеся пары в почти идентичных позах, с одинаковыми изгибами спин. На обеих соединении тел сопровождается контрастом мотивов женщины и мужчины (цветы и круги на женщинах). Казалось бы, венгр впал в эпигонство. Однако мужские персонажи различны: у Климта доминирующий мотив — квадрат (угловатость, резкость и рационализм), а у Гулачи на мужчине снежинки (холод).

Существенно различается и фон. Климт расположил свою пару в гармоническом пузыре, который ассоциируется с рождением, утробой, первобытными водами рождения жизни на земле. Если Гулачи знал картину Климта, то сознательно полемизировал с ним; у венгерского художника доминирует полюс смерти — фон картины представляет собой склеп, темнота похожа на кладбище. На подобном фоне нагота женщины вызывает не эротические коннотации, а впечатление безжизненности: живое тело напоминает труп и смерть в целом. Таким образом, в этом сопоставлении представлены измерения начала и конца, экстаз занимает пограничное положение между смертью и жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров 1999 — Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999.
 Бердяев 1990 — Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1990.
 Набоков 1999а — Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2.

⁵ См. музыку Скрябина: «Vers la flamme»: <https://www.youtube.com/watch?v=WlqGkVc29Gw>; со светом, согласно указаниям композитора: <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>; также «Flammes sombres»: <https://www.youtube.com/watch?v=5fiDxHS2nco>.

- Набоков 1999б — *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5.
- Набоков 2000а — *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3.
- Набоков 2000б — *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4.
- Шлецер 1916 — *Шлецер Б. Ф.* Об экстазе и действенном искусстве // Музыкальный современник. 1916. Кн. 4–5.
- Nabokov 1989 — *Nabokov V.* Speak, Memory! New York, 1989.
- Penn State 2007 — *Penn State.* What Happened Before The Big Bang? // ScienceDaily. 2007. 3 July. Режим доступа: www.sciencedaily.com/releases/2007/07/070702084231.htm
- Straumann 2008 — *Straumann B.* Figurations of exile in Hitchcock and Nabokov. Edinburgh, 2008.

СЛОВАРЬ ВЗРЫВА

Т. М. Николаева

(Москва)

Это загадочное слово *мгла*¹

1

В русском языке мы умеем обозначать некие полувоздушные, полупрозрачные образования на небе. Именуются они по-разному, в зависимости от степени густоты их воздушной завесы. Мы знаем *облако*, *тучу*. Любим наблюдать за формами облака, которое часто кажется белоснежным и мягким. Формы туч обычно не рассматривают, они надвигаются сверху, угрожая: дождем, градом, ливнем. Их физическая природа понятна образованным людям, и чувство страха, иногда вызываемое ими, обычно является страхом перед их возможными последствиями — мелким дождиком, дождем, ливнем. Метафорически они также употребляются в соответствии с их возможной силой. *Легкое облачко грусти пробежало по ее лицу*. Это значит, что ей взгрустнулось, но ненадолго. Иначе — *Слезы хлынули ливнем; она рыдала не переставая*. Темная туча мрачна и опасна, поэтому горе серьезно.

Особое семантическое место занимает третье слово — *мгла*, близкое по значению, но кажущееся более темным, более непроницаемым; хотя иногда это просто синоним тучи или даже темноты, тьмы.

Приведем ряд примеров из НКРЯ:

Деревья были белым снегом,
В них мгла белела как зима (Д. Самойлов).

¹ Мысль о семантической особенности русского слова *мгла*, располагающегося в лексическом ряду слов *облако*, *туман* и под., впервые пришла мне в голову 15 лет тому назад (см.: [Николаева 1989]). Настоящую статью можно рассматривать как продолжение той работы. Появление Национального корпуса русского языка (НКРЯ) ИРЯ РАН дает лингвистам возможность расширять и углублять первоначальные лексико-семантические наблюдения. Многие примеры, приводимые мною далее, взяты из НКРЯ.

По площадям Москвы и Ленинграда
Опять плывет сиреневая мгла (П. Антокольский).

Итак, *мгла* часто кажется безобидной и ничего не скрывающей. Впрочем, иногда она бывает явно противопоставлена полупрозрачному облаку и темноватому, но все же почти прозрачному туману.

Возьмем отрывок из стихотворения Н. Заболоцкого «Любите живопись, поэты...»:

Ее глаза полны тумана —
Полу-улыбка, полу-плач.
Ее глаза, как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Здесь за словом *туман* стоит что-то неопределенное: может быть, хорошее, а может быть, грустное. *Мгла* же явно является некоей завесой, открывающей / скрывающей нечто определенно плохое либо то, что хотят скрыть.

В НКРЯ хорошо представлена хронологическая эволюция слова *мгла*. Очевидно, что пик употребления этой лексемы приходится на конец XIX — начало XX в.

НКРЯ хорош для пользователя и тем, что демонстрирует числовое расхождение употребления тех или иных лексем в зависимости от стилистического статуса текста. Таким образом, выделяются в отдельные группы следующие тексты: основной (то есть ни на что не разделяющийся), акцентологический, диалектный, мультимедийный, обучающий, параллельный, поэтический, газетный, синтаксический, устный.

В настоящей работе нами были задействованы основной, газетный, поэтический и устный корпусы.

Данные основного корпуса: найдено 85 996 документов, 19 362 746 предложений, 229 968 798 слов.

По слову *мгла* найдено 500 документов и в них — 739 вхождений этой лексемы.

Данные газетного корпуса: объем — 332 720 документов, 173 518 798 слов.

По слову *мгла* найдено 38 документов, 43 вхождения.

Данные поиска в поэтическом корпусе: объем — 65 608 документов, 956 449 предложений, 9 671 137 слов.

По слову *мгла* найдены 791 документ, 840 вхождений слов.

Данные устного корпуса: объем — 3525 документов, 1 623 625 предложений, 10 754 403 слова.

Со словом *мгла* найдено 9 документов и 11 вхождений.

Итак, наибольший перевес у слова *мгла* наблюдается в основном корпусе, некоторый перевес этой лексемы мы имеем в газетном корпусе (что неожиданно) и в устном корпусе; но в наибольшей степени, конечно, в корпусе поэтическом (этого вполне можно было ожидать).

Чем же, с точки зрения обычного русскоговорящего, отличается *мгла*, напр., от *тумана*? Только ли большей непрозрачностью? Как кажется, не только этим. Вернемся к стихотворению Заболоцкого. Туман в глазах актрисы А. П. Струйской — нечто неопределенное, в нем может содержаться и немного от X, и немного от Y, но догадаться о его содержании все же возможно. Однако догадаться о том, какие именно «неудачи» скрывает *мгла* (очевидно, густые темные ресницы), не получится.

Наша гипотеза состоит в том, что русская *мгла* часто подразумевает завесу в некий иной мир — мрачный и нерадостный.

2

Но прежде отметим, что *мгла* бывает различных цветов. Обратимся вновь к данным основного корпуса НКРЯ:

Выйдешь из дома — белая мгла, ничего не видать (*Б. Екимов*).

Мгла казалась желтой и мутноватой (*З. Прилепин*).

Утренняя мгла, тягостная и неприятная в обыкновенные дни, казалась теперь живым, жемчужным светом (*Л. Улицкая*).

Не было ни моря, ни солнца, ни ветра, ни часек — была только розовато-желтая мгла под веками (*Ю. Домбровский*).

Сам я долго не засыпал, смотрел в мутное окно, где стояла серо-голубая мгла (*А. Волос*).

Солнце исчезло из виду, и небо покрыла светлая сероватая мгла (*А. Волохонский*).

За окнами поликлиники царил сизая мгла (*Т. Тронина*).

Синяя мгла над черной пашней, вдали — березовая роща (*А. Азольский*).

К крошечному окошку прилипла черная мгла (*А. Приставкин*).

Советую не задерживаться здесь надолго. Черная мгла наполнит ваши перстни (*С. Емец*).

В продемонстрированных примерах говорится только о цвете *мглы*, ее колорите. Ничего не сообщается о ее измерениях, глубине, способ-

ности передвигаться или раздвигаться. В этих примерах *мгла* — нечто окружающее человека и обладающее цветом, причем самым разнообразным (в отличие, напр., от облака — как правило, белого, розовато- или голубовато-белого). *Мгла* в приведенных примерах не мешает человеку, нейтральна по отношению к нему; неприятным может показаться разве что ее сиюминутный оттенок.

3

Но, оказывается, *мгла* имеет измерения, имеет некоторую (даже довольно высокую) плотность. К тому же она способна двигаться самостоятельно:

Как желна, над нею мгла металась (*В. Катаев*).

Стремительная мгла зимнего раннего вечера уже заполнила пространство между деревьями (*В. Шаламов*).

И черная дымовая мгла, не светлея, а наливаясь, уже заполнила пространство (*В. Гроссман*).

Ветер усиливался, мгла сгущалась (*А. Береснева*).

Калитку я открываю с трудом, белая мгла хватает меня за щеки, кутает в вихорь (*А. Иличевский*).

Она приближалась, и мгла расступалась перед ней, точно светом сжигало туман (*Е. Хаецкая*).

Там мгла фигурировала сразу и как женщина, и как отчизна, среда, состояние природы, тайна, может быть, метафора времени (*Н. Крышук*).

Итак, *мгла* оказывается не столь простой. Она может иметь форму и может ее изменять. Может быть густой, а может — текучей, ползущей. Может двигаться, приближаясь к человеку, но может отдаляться от него, даже расступаться перед ним. Из приведенных примеров создается впечатление, что *мгла* имеет свою собственную, неизвестную человеку стратегию поведения. Поэтому для человека она тайна, нечто среднее между живым и неживым (разумеется, я сознательно высказываю мысли и ощущения отнюдь не научного характера).

Человек твердо знает: облачко исчезнет, рассеется, туман тоже может растаять, и идти сквозь туман не страшно, если знаешь дорогу. Но устремляться в «кромешную мглу» неприятно. Почему?

Дело в том, что у лексемы *мгла* есть одна неприятная коннотация: она всегда что-то скрывает, за ней таится нечто. *Мгла* — неизвестность.

4

В русских текстах редко встречаются ситуации, когда обычный человек видит что-либо за облаком (разве что в ситуациях чисто военных?); за туманом можно нечто разглядеть и о чем-либо догадаться. Но *мгла* — дело иное.

Облако и туман возникают внутри человека, метафорически, они суть его внутренние составляющие. *Мгла* же может войти с человеком в контакт извне, соприкоснуться с ним:

На весь мир с тех пор
Дьявольским крылом легла
Мертвой Хирошимы мгла (*Г. Глинка*).

Все ушли, и разговоры
Спрятала ночная мгла (*М. Светлов*).

Аэропланы ухитрились взвиться,
И мгла не прекратила им пути (*Л. Мартынов*).

Спасти нас не могла
От давящего зноя
Стремительная мгла
Вечернего покоя (*В. Шаламов*).

Запоздавшая пчела
И цветок найти не может —
Помешала сбору мгла (*В. Шаламов*).

И если бы ночная мгла
К нам снисходительна была (*В. Шаламов*).

И мгла окутает колени,
Глаза завесит пеленой (*В. Шаламов*).

Отпылала и нас обожгла
Наша белая вешняя мгла (*А. Баркова*).

А потом все затихло и замерло,
Притаилась, как хищник, мгла (*А. Баркова*).

Пусть нас двоих на гребне страсти
Затопит смоляная мгла (А. Штейнберг).

Примеров подобного рода можно привести множество. Однако уловить и описать облик *мглы* необычайно трудно. Она может даже передвигаться — почти как человек:

Отшумел тот клен,
В поле бродит мгла (О. Фомин).

Она способна ползти, рассеиваться (но не исчезать и не убежать, как, напр., облачко). Способна и сгущаться. *Мгла* может окутывать человека, может даже вползать к нему в душу:

Но в мозгу министра
Болезненно уплотневала мгла (П. Антокольский).

Как много дней ушло куда-то —
Они уходят без возврата
Лишь в скорбном сердце грусть и мгла (Е. Кропивницкий).

И все-таки ее физический статус уникален.

Мной совершались попытки найти схожий эквивалент в известных мне европейских языках (кроме славянских, где такой когнат имеется), но семантического полного сходства отыскать не удалось. Неудачными в данном случае являются и эксперименты по переводу с русского языка. Дело в том, что переводчик обязан перевести это слово хоть как-нибудь, и результат в принципе всегда может быть случайным или приблизительным. Единственно, что можно утверждать твердо: *мгла* никогда не принимает антропоморфный или зооморфный облик.

Гамлета спрашивали: «На что похоже это облачко, милорд?» Но невозможно задать вопрос о сходстве *мглы* с чем-либо — она изменчива и принимает любой облик по своей воле.

5

Однако все же можно попытаться определить ее генетику, ее географическое происхождение, ее современную оценку для нас — и даже причины этой оценки.

Прежде всего, ясно выделяется несколько гетерогенных факторов.

1. Несмотря на отмеченное разнообразие колорита, *мгла* несет семантику мрачности, загадочности, таинственности и грусти.

Недолгий век
У вселенной, у нас, у всех,
Скоро — мгла, это грустная вещь (*И. Чиннов*).

Как много дней ушло куда-то —
Они уходят без возврата,
Лишь в скорбном сердце грусть и мгла (*Е. Кропивницкий*).

2. Мгла непрозрачна, «сквозь мглу» нельзя видеть.

Выйдешь из дома — белая мгла, ничего не видать (*Б. Екимов*).
Сам я долго не засыпал, смотрел в мутное окно, где стояла
серо-голубая мгла (*А. Волос*).

3. Далеко не единичны случаи, когда *мгла* в нашем сознании вызывает смерть, потерю.

И даже не земля тебя взяла —
Такая мгла бывает только в склепе (*В. Блаженный*).

Слабая мгла глубока,
Рано — Смеркается — Смерть (*И. Чиннов*).

4. В *мгле* ощущается наличие некоей суспензии — чего-то похожего на пепел. Именно поэтому она и непрозрачна.

В древнерусском языке *мьгла* была ближе к лексемам *тьма*, *дым*, *гарь*. Толкование: о непрозрачной пелене от взвешенных в воздухе частиц (гари, дыма), морозящего дождя, ледяных кристаллов и под. *И в тот день шол должик мглою и снег* (1662); *Бысть ведро велие, и мнози льсы, и боры, и болота згораху, и Дымове силнии тогда бѣху... бѣ бо яко мгла на земли прилегла и птицы по воздуху не видяще летати, падаху на землю и умираху* (Никоновская летопись за 1223 г.). В древнерусских контекстах *мгла* соотносится с *тьмой* и *дымом*, хотя их различие специально подчеркивается: *И силенъ днь гнѣва... днь скорби и бѣды, днь болѣзни и погибели, днь тьмы и мрака, днь облака и мглы* (XII–XIV вв.); *Бысть мьгла велика по всеи земли до третьего часа, и по томъ повелѣ господь уступитьи и свѣту пришествие дарова* (Московская летопись).

Самое страшное место Вселенной — Ад — представлено в древнерусских текстах как земля мгл(е/я)на. *Иже грѣшнии суть души усопшихъ тѣ подѣ землею и подѣ морем... в земли мглянѣ и темнѣ и в земли тмы вѣчныя* (Изм. XVI–XV); *Снидошася къ отцу сатанѣ въ подземныя мѣста, въ землю мгляну* [(1563)].

И. И. Срезневский дает такое толкование: «мгла — nebula, испарение, поднимающееся из земли» [Срезневский 1902: 223]. Судя по приводимым примерам, он ассоциирует мглу с тьмой и дымом, которые в текстах окружают слово мгла, поддерживая его семантику, но в то же время подчеркивая его смысловую «отдельность». Большая часть примеров приводится Срезневским из «Слова о полку Игореве». Характеризуя пространственность этой лексемы у славян вообще, он заключает:

Слово мгла, мъгла, мъгла не у одних Чехославян, особенно в горах, получило очень определенное изначение — облака или облаков, сохраняя вместе с тем и значение тумана вообще и соединенной с ним тьмы. <...> Юго-западным славянам слово это так же знакомо, как и северо-западным, и русским [Срезневский 1902: 223].

6

Земля мгляна — это низы Вселенной. Но мгла способна и подниматься. Возникает некое странное срединное пространство, где нет ни верха, ни низа. Именно в таком пространстве кружатся пушкинские бесы — *«Лишь глаза во мгле горят»*:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре... <...>
Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...

Эта средняя сфера — мгла, туман, сумрак — несомненно, связана в поздней русской поэзии с каким-то иным, таинственным существованием. В частности, у Пушкина пейзажная аура слова мгла по колориту весьма схожа с мглою и тьмой в начале «Слова о полку Игореве».

Наконец, мгла может быть связана и с верхом окоема. Так, в 1981 г. мною была опубликована статья «Из пламя и света рожденное сло-

во» — о том, что вечером или ночью (точнее, от заката до рассвета) поэт обычно начинает воспринимать какие-то странные, но достаточно отчетливые звуки, которые оказываются стихогенными и способствуют творчеству — либо творческого акта не происходит, и поэт остается в некотором неприятном состоянии, близком к депрессии (см.: [Николаева 2012]). При этом значимым оказалось то обстоятельство, что краски природы в подобных случаях не были «чистыми», а являли собой некие сизо-багряные, дымчато-алые, сумрачно-красные тона. Позднее в тех же стихах (было собрано около 200 стихотворений русских поэтов) я обнаружила, что во многих стихотворениях при перцепции таких звуков возникает параметр *мглы*. Напр.:

Мир я вижу как во мгле,
Арф небесных отголосок слабо слышу (*Е. Боратынский*).

Вечер мглистый и ненастный,
Чу! не жаворонка ль глас?
...Гибкий, резвый, звучно-ясный,
Он всю душу мне потряс (*Ф. Тютчев*).

О чем в сей мгле, безумной, красно-серой
Колокола —
О чем гласят с несбыточной верой?
Ведь мгла — всё мгла (*А. Блок*).

Но верится: пройдет сверкающий громами
Средь этой мглы божественный глагол (*В. Соловьев*).

И звуки, как тайные знаки,
Пред нами кружились во мраке.
Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле (*А. Ахматова*).

Мы были — сумеречной мглой,
Мы будем пламенные духи.
Миров испепеленный слой
Живет в моем проросшем слухе... (*А. Белый*)

7

Итак, собрав воедино все подмеченные (пусть даже невероятно противоречивые) черты *мглы*, можно подвести некоторые итоги.

1) *Мгла* может быть самого различного цвета (см. начало статьи), но чаще окрашена в темные тона.

2) *Мгла* полупрозрачна либо совсем непрозрачна, но всегда видима, так как в ней находятся пылинкообразные элементы суспензии, мешающие ее проницаемости.

3) *Мгла* может сгущаться, рассеиваться, уплотняться или даже растекаться. Она способна расступаться перед человеком, обходить его.

4) *Мгла* может менять субстанцию, но никогда не принимает антропоморфный или зооморфный облик. При этом она способна проникать в душу (в сердце) человека.

5) *Мгла* связана с самым низким (ад), средним и наивысшим уровнями восприятия, подавая в определенное время и при определенном уровне природы какие-то невербальные звуки, которые могут стихотворным образом воздействовать на творчество поэта.

6) *Мгла* не убегает от человека и — в отличие от *метели* — никуда его не ведет.

7) Человек видит *мглу*, но не может «зайти за нее», хотя она как бы имеет измерения, преграждает ему путь.

8) Кажется, что *мгла* нечто скрывает:

Грядущие годы таятся во мгле (*А. Пушкин*).

Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач (*Н. Заболоцкий*).

Итак, возникает ощущение, что в архаическом сознании *мгла* — за-веса в иной мир, заглянуть в который человеку не дано.

ЛИТЕРАТУРА

Николаева 1989 — *Николаева Т. М.* МГЛА // Славянское и балканское языкознание. М., 1989.

Николаева 2012 — *Николаева Т. М.* О чем рассказывают нам тексты? М., 2012.

Срезневский 1895 — *Срезневский И. И.* Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1902. Т. 2.

Н. А. Фатеева
(Москва)

**«Взрыв» в русской поэзии Серебряного века
(по материалам «Словаря языка русской
поэзии XX века»)¹**

В настоящей статье мы хотим проанализировать как прямые референциальные, так и метафорические употребления лексем «взрыв», «взорвать» и производных от них грамматических форм, которые отмечены в «Словаре языка русской поэзии XX века» [СЯРП 2001], а также выделить поэтов, у которых эти лексемы наиболее репрезентативны.

Сначала несколько слов о самом словаре. «Словарь языка русской поэзии XX века» (СЯРП) — многолетний проект, работа над которым ведется в Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Идея Словаря принадлежит выдающемуся отечественному филологу В. П. Григорьеву.

СЯРП представляет собой сводный словарь поэтического языка эпохи. Материалом послужило творчество десяти поэтов XX столетия, принадлежавших разным литературным направлениям. В их числе И. Анненский, А. Ахматова, А. Блок, С. Есенин, М. Кузмин, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников, М. Цветаева. Основная цель составителей Словаря — дать, с опорой на лингвопоэтическую теорию, с использованием современных компьютерных технологий, «очерк поэтического мира XX века» (В. Григорьев), в котором авторские идиостили предстают в виде стилей мышления; показать систему поэтического языка столетия в динамике, в многообразных формах выражения.

¹ Хочу выразить особую благодарность Л. Л. Шестаковой за предоставление материалов по Словарю.

Словник СЯРП характеризуется исчерпывающей полнотой. В него вошли все лексемы, встретившиеся в источниках, то есть не только собственно поэтизмы, но и общеупотребительные единицы разной частотности, слова окказиональные, устаревшие, диалектные, лексемы, принадлежащие знаменательным и служебным частям речи. Тенденция к расширению словника реализуется за счет разведения глаголов видовой пары, выведения в отдельные статьи причастий, деепричастий, уменьшительно-ласкательных форм, форм сравнительной и превосходной степеней, наречий на -о. Это придает большую эксплицированность значительным по объему материалам Словаря.

В структуре словарной статьи выделяется пять зон. Обязательный характер носят зоны заголовочного слова, контекстов и шифров произведений; факультативный характер имеют зоны значения и комментариев. Основная нагрузка приходится на контексты, расположенные в словарной статье строго хронологически. Это позволяет рассматривать каждый контекст на фоне общей эволюции лексики стихотворного языка и динамики преобразований конкретного слова в отдельно взятом индивидуальном стиле.

Ср., напр., словарную статью ВЗРЫВАТЬ:

ВЗРЫВАТЬ [производить взрыв] А завтра / Блаженный / стропила соборы / тщето возносит, пощаду моля, — / твоих шестидюймовок тупорылые боры / взрывают тысячелетия Кремля. *М918 (74)*; Великосветского хлыща Взрывало — умереть за благо. *Цв918 (I, 388.1)*; Приносят весть: сдается крепость. Не верят, верят, жгут огни, Взрывают своды, ищут входа, Выходят, входят, идут дни, Проходят месяцы и годы. *П923, 28 (I, 273)*; Слушайте, товарищи! / Смотрите, братья! / Горе одиночкам — / выучтесь на нас! / Сообща взрывайте! / Бейте партией! *М924 (473)*; Переходило / от близких к ближним, / от ближних / дальним взрывало сердца: / «Мир хижинам, / война, / война, / война дворцам!» *М924 (500)*; Человек — взрывал. Просвещенная сим приемом Вещь на лом отвечает — ломом. *Цв926 (III, 125)* [СЯРП 2001: 534].

Для нашего исследования мы выбрали словарные статьи ВЗРЫВ, ВЗРЫВАТЬ, ВЗОРВАТЬ, ВЗРЫВАТЬСЯ, ВЗОРВАТЬСЯ, ВЗОРВАН, ВЗОРВАННЫЙ, однако с целью более подробного анализа контексты в них расширены, при этом даны ссылки на источники, которые в рамках словаря представлены как шифры.

По данным Толкового словаря русского языка слово «взрыв» имеет следующие значения:

ВЗРЫВ — 1) мгновенное разрушение, слом и уничтожение, вызываемое образованием сильно нагретых, с высоким давлением газов; звук, сопровождающий такое разрушение; 2) перен. Внезапное сильное и шумное проявление чего-н. [ТС 2007: 89].

В рамках СЯРП прежде всего отмечены контексты с переносными значениями: они встречаются у Блока, Хлебникова, Кузмина, Пастернака и чаще всего у Цветаевой. Во всех этих контекстах «взрыв» соотносится с ментальной и эмоциональной сферой человека, с особенностями его восприятия и способами воспроизведения реальности.

Так, у Блока обнаруживаются два контекста, в которых слово «взрыв» выступает в генитивных метафорах *взрыв откровений* и *взрывы сил*. Первый ранний контекст относится к 1899 г., и в нем отмечается склонность поэта к сильному проявлению мыслей, чувств и эмоций, которое получает выражение и в других метафорах (*порывы свободных дум... вздымали чувства переливы*), связанных с душевным пробуждением:

В минутном **взрыве откровений**,
 В часы Твоей, моей весны,
 Узнал я Твой блестящий гений
 И дивных мыслей глубины.
 Те благодатные **порывы**
 Свободных дум о божестве
Вздымали чувства переливы
 В моем угасшем существе...

[Блок 1960-1: 401]

(здесь и далее выделено мною. — Н. Ф.).

В более позднем контексте 1912 г. встречаем уже более тонкое наблюдение, когда поэт, оценивая прошедший опыт жизни, вновь обнаруживает в себе возможность к предельным «внезапным» состояниям и переживаниям, свойственным юности, несмотря на полное понимание того, что детская мечта о счастье неосуществима:

И вновь — порывы юных лет,
И взрывы сил, и крайность мнений...
 Но счастья не было — и нет.
 Хоть в этом больше нет сомнений!

Пройди опасные года.
 Тебя подстерегают всюду.

Но если выйдешь цел — тогда
Ты, наконец, поверишь чуду,

И, наконец, увидишь ты,
Что счастья и не надо было,
Что сей несбыточной мечты
И на полжизни не хватило,

**Что через край перелилась
Восторга творческого чаша,**
И все уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь, —

И только с нежною улыбкой
Порою будешь вспоминать
О детской той мечте, о зыбкой,
Что счастьем привыкли звать!

[Блок 1960-3: 144]

У Хлебникова в стихотворении «Лесная дева» (1911) встречаем генитивную метафору *страсти взрыв*, которая подготавливается метафорическим контекстом, связанным с семантикой «полноты сил» и «горения» молодости:

И в перси тихим поцелуем
Он деву разбудил, грядущей близостью волнуем.
Но далека от низкого коварства,
Она расточает молодости царство,
Со всем пылом жены брэнной,
Страсти изумлена переменной.
Коварство с пляской пробегает,
Пришельца голод утолив,
Тогда лишь сердце постигает,
Что значит новой страсти взрыв.

[Хлебников 1986: 194]

У Кузмина в контексте 1927 г. «взрыв» связан с переживаниями на спиритическом сеансе, когда прорыву эмоций, возвращающему к жизни, предшествует пограничное состояние дремотной скованности тела:

Я был на спиритическом сеансе,
Хоть не люблю спиритов, и казался

Мне жалким медиум — забитый чех.
 В широкое окно лился свободно
 Голубоватый ледящий свет.
 Луна как будто с севера светила:
 Исландия, Гренландия и Тулэ,
 Зеленый край за паром голубым...
 И вот я помню: тело мне сковала
Какая-то дремота перед взрывом,
 И ожидание, и отвращенье,
 Последний стыд и полное блаженство...

[Кузмин 1990: 284]

Цветаева вся создана из взрывов, ибо воспринимает сам поэтический путь как взрыв. Такое понимание творческого осуществления содержится в ее знаменитом стихотворении «Поэты» (1923), начинающемся строкой *Поэт — издалека заводит речь...*:

Поэтов путь: **жжя**, а не согревая.
Рвя, а не **взрачивая** — **взрыв** и **взлом** —
 Твоя стезя, гривастая кривая,
 Не предугадана календарем!

[Цветаева 1994-2: 184]

Как мы видим, «взрыв» здесь соседствует со «взломом», с «разрывом», с «жжением», то есть всем тем, что нарушает обычное течение жизни и благодаря этому возникает возможность проникнуть в некоторое новое поэтическое пространство, в котором все раскалено до предела.

Через метафору взрыва Цветаева описывает и накал страстей на сцене в стихотворении «Занавес» (1923), где перемещение занавеса задано штормовым развитием трагедии (*Ход трагедии — как — шторм!*):

Ходит занавес — как — парус,
 Ходит занавес — как — грудь.

Из последнего сердца тебя, о недра,
 Загораживаю. — **Взрыв!**
 Над ужа — ленною — Федрой
 Взвился занавес — как — гриф.

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
 Загавливайте — чан!

Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян).
[Цветаева 1994-2: 204]

Заметим, что взрывному ходу событий сопутствует и обилие восклицательных знаков.

В контексте из поэмы «Крысолов» музыка у Цветаевой тоже связывается со «взрывом»: «Так... перелив — / Музыка? Тиф — / Музыка! **Взрыв!** / По степи — скиф! / Жил перерыв!» [Цветаева 1994-3: 90]. Поэт объясняет это тем, что уже в самой музыке заложено бунтарское начало («Рабской сущности унтергрунд — / Музыка — есть — бунт»).

Соприкосновение рук в мире Цветаевой тоже вызывает взрыв (1922):

В мире, где реки вспять,
На берегу — реки,
В мнимую руку взять
Мнимость другой руки...

Легонькой искры хруст,
Взрыв — и ответный взрыв.
(Недостоверность рук
Рукопожатьем скрыв!)
[Цветаева 1994-2:125]

Это происходит потому, что человеку, несмотря на парность, лучше быть одному. Так, в стихотворении «Но тесна вдвоем...» (1922) в обращении к Адаму звучит формула одиночества, основанная на понимании, что в каждом соединении (переданном семантикой «моста») уже заложен «взрыв»:

Слушай-слушай, Адам,
Что проточные
Жилы рек — берегам:

— Ты и путь и цель,
Ты и след и дом.
Никаких земель
Не открыть вдвоем.

В горный лагерь лбов
Ты и мост и взрыв.

(Самовластен — Бог
И меж всех ревнив.)
[Цветаева 1994-2: 139]

Преддверье расставанья тоже вызывает внутренний взрыв, что с отчетливостью обнаруживается в «Поэме конца» (1924):

Мысленно: милый, милый.
— Час? Седьмой.
В кинематограф, или?.. —
Взрыв — Домой!
[Цветаева 1994-3: 31]

Для того чтобы представить свое будущее, Цветаева также использует метафору взрыва, сравнивая себя с бомбистом (1923):

— О завтра мое! — тебя
Выглядываю — **как поезд**

Выглядывает бомбист
С еще-сотрясеньем взрыва
В руке...
[Цветаева 1994-2: 232]

В результате оказывается, что поезд, который высматривает героиня-бомбист, есть поезд в бессмертие:

О нет, не любовь, не страсть,
Ты поезд, которым еду
В Бессмертье...
[Цветаева 1994-2: 232]

Еще один интересный контекст встречаем в «Поэме лестницы» (1926), где под «взрывом» понимается антитеза слов «вещь» и «бедный»:

Вещи бедных — странная пара
Слов. **Сей брак — взрывом грозит!**
Вещь и бедность — явная свара.
И не то спарит язык!
[Цветаева 1994-3: 130]

У Пастернака в шутовском стихотворении «Зверинец» (1925) находим метафору *взрыв тупой гордыни*, которую поэт соотносит с характером поведения ламы:

Подходит, приседая, лама.
Плюет в глаза и сгоряча
Дает неожиданно стрекача.
На этот **взрыв тупой гордыни**
Грустя глядит корабль пустыни.
[Пастернак 1989-1: 497]

Среди переносных употреблений слова «взрыв» выделяется серия контекстов, в которых изображается нечто уподобленное взрыву по форме и звуку. Это прежде всего *пара белые взрывы* в стихотворении Анненского «Тоска вокзала» (1900):

Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.
[Анненский 1990: 116]

К данному типу относится и связанная с образом морского коня метафора *взрыв вод* у Кузмина, которая используется для символического отображения «призрака свободы» в оде «Враждебное море» (1917), посвященной Маяковскому: «Бесформенной призрак свободы, / <...> ты разделяешь народы, / <...> И вот, / как ристалищный конь, / ринешься **взрывом вод**, / взъяришься, храпишь, мечешь / мокрый огонь» [Кузмин 1990: 184].

В двух контекстах метафора взрыва получает звуковую основу. Прежде всего — в поэтохронике Маяковского «Революция» (1917), где «взрыв гудков» автомобиля дополняет другие доведенные до предела звуки (топот толп, ярость сирен, пенье):

Пусть толпы в небо вбивают топот!
Пусть флоты ярость сиренами вырывают!

Горе двуглавному!
Пенится пенье.
Пьянит толпу.
Площади плещут

На крохотном форде
мчим,
обгоняя погони пуль.
Взрывом гудков продираемся в городе.
[Маяковский 1969: 66]

Метафора взрыва применяется Пастернаком в романе в стихах «Спекторский» (1925–1931) для передачи голосов ругающихся людей (*взрывы перебранки*).

Присутствуют в поэзии Серебряного века и реальные взрывы. В первую очередь упомянем поэму Хлебникова «Ладомир» (1920–1921). В ее строках, как считает В. П. Григорьев, содержится предсказание взрыва башен-близнецов в Нью-Йорке 11 сентября 2001 г. Этот взрыв задан в тексте с самого начала:

И замки мирового торга,
Где бедности сияют цепи,
С лицом злорадства и восторга
Ты обратишь однажды в пепел.
Кто изнемог в старинных спорах
И чей застенок там на звездах,
Неси в руке гремучий порох —
Зови дворец взлететь на воздух.
[Хлебников 1986: 281]

Причем картина самого катаклизма предваряется рассуждениями о его приемах («И где ночуют барыши, <...> Приемы взрыва хороши / И даже козни умных самок»), которые затем получают образное воплощение в виде «божественного взрыва»:

И небоскребы тонут в дыме
Божественного взрыва,
И объят кольцами седыми
Дворец продажи и наживы.
[Хлебников 1986: 288]

Взрывы встречаем и у Пастернака при описании двух русских революций; сначала в стихотворении «Русская революция» (1918):

Теперь ты — бунт. Теперь ты — топки полыханье
И чад в котельной, где на головы котлов

Пред взрывом плещет ад Балтийскою лоханью

Людскую кровь, мозги и пьяный флотский блев

[Пастернак 1989-1: 621], —

затем в поэме «Лейтенант Шмидт» (1926–1927), описывающей революцию 1905 г.:

Был выпрепен, как сердце,
И тих закат, как вдруг
Метнула пушка с «Герца»
Икру.

Мгновенный взрыв котельной,

Далекий крик с байдар,

И — под воду. Смертельный

Удар!

[Пастернак 1989-1: 325]

Взрыв, связанный с убийством Александра II, представлен в поэме Блока «Возмездие» (1919) как символический для дальнейшей истории России:

Прошло два года. **Грянул взрыв**

С Екатеринина канала,

Россию облаком покрыв.

Все издалёка предвещало,

Что час свершится роковой,

Что выпадет такая карта...

И этот века час дневной —

Последний — назван *первым марта*.

[Блок 1960-3: 327]

Взрывы наполняют и всю поэму Цветаевой «Перекоп» (1928, 1929–1938), в которой изображены события Гражданской войны: «Как солоно... — бабах! — / **Взрыв!** Врассыпную, как горох! / Как с граху — воробки! / По городам переполох; **Новый взрыв**, новый сноп. / Жив и здрав Перекоп; В час. Тайный приказ. / **Взрыв**. Искра в овин! — / Шш... только двоим Вам!» [Цветаева 1994-3: 153, 165, 166].

Мирные, созидательные взрывы обнаруживаем у Маяковского в «Рассказе Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), где они связаны с социалистическим строительством: «Через четыре /

года / здесь / будет / город-сад! / Здесь / **взрывы закудахтают** / в разгон / медвежьих банд, / и взроет / недра / шахтою стоугольный „Гигант“» [Маяковский 1969: 376]. Как мы видим, неагрессивность этих взрывов выражается в метафорическом использовании глагола *закудахтать*, который соотносится с домашней птицей — курицей.

Что касается глагольных лексем, содержащих семантику «взрыва», в них тоже представлены как прямые, так и переносные значения. Так, глагол «взрывать» используется в своем прямом референциальном значении у Маяковского и Пастернака. В «Оде революции» (1918) Маяковского глагол «взрывать» соотносится с историческими событиями октября 1917 г., когда собор Василия Блаженного на Красной площади был поврежден снарядами: «А завтра / Блаженный / стропила соборы / тщетно возносит, пощаду моля, — / твоих шестидюймовок тупорылые боры / **взрывают тысячелетия Кремля**» [Маяковский 1969: 74]. У Пастернака в поэме «Высокая болезнь» (1923, 1928) «взрывы» определяют весь ход мировой истории, начиная с Троянской войны, но в иносказательной форме соотносены именно с послереволюционным «смутным временем» в России:

Приносят весть: сдается крепость.

Не верят, верят, жгут огни,

Взрывают своды, ищут входа,

Выходят, входят, идут дни,

Проходят месяцы и годы.

[Пастернак 1989-1: 273]

Общая приверженность человечества к «взрыву», в том числе и с целью открытия нового в виде подземных залежей, отражена у Цветаевой в контексте из «Поэмы лестницы» (1926):

Горы, обнаруживая руды

Скрытые (впоследствии «металл»),

Твердо устанавливали: чудо!

Человек — взрывал.

[Цветаева 1994-3: 126]

Близко к цветаевскому использованию глагола «взорвать» у Пастернака, однако здесь он выступает уже в переносном значении. Поэт сетует на то, что внутреннее состояние человека невозможно изменить внезапным силовым вмешательством, как это делается при добыче по-

лезных ископаемых: «Души **не взорвать**, как селитрой залежь, / Не вырыть, как заступом клад» [Пастернак 1989-1: 114].

Однако внутреннее состояние душевного горения может распространиться вовне, как это происходит в поэме Маяковского «Про это» (1923), где оно передается телефону, звонок которого распространяется по комнате, как взрыв:

Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур,
раструба трубки разинув оправу,
погромом звонков грома тишину,
разверг телефон дребезжащую лаву.
Это визжащее,
звнящее это
пальнуло в стены,
старалось взорвать их.
[Маяковский 1969: 413]

У Маяковского в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) встречаем и такие переносные значения глагола «взрывать», которые настолько символичны, что за ними сразу готовы последовать прямые: «Слушайте, товарищи! / Смотрите, братья! / Горе одиночкам — / выучтесь на нас! / **Сообща взрывайте!** / Бейте партией! / Кулаком / одним / собрав / рабочий класс» [Маяковский 1969: 473]; «Переходило / от близких к ближним, / от ближних / дальним **взрывало сердца:** / „Мир хижинам, / война, / война, / война дворцам!“» [Маяковский 1969: 500]. В первом случае императивная форма глагола *взрывайте* обозначает призыв к общей борьбе за дело партии, во втором — метафорическое использование безличной формы *взрывало* по отношению к *сердцам* указывает на сильную ответную реакцию народа на лозунг большевиков, что и в том и в другом случае обернулось реальными, неметафорическими взрывами во время революции и Гражданской войны. Это подтверждает хорошо известный контекст из поэмы «Владимир Ильич Ленин», связанный с самой ленинской идеей социалистической революции: «Лишь наживая, / жря / и спя, / капитализм разбух / и обдряб. / Обдряб / и лег /у истории на пути / в мир, / как в свою кровать. / Его не объехать, /не обойти, / **единственный выход — взорвать!**» [Маяковский 1969: 466].

Метафорические употребления возвратного глагола «взрываться» у Маяковского столь же символичны, что и у глагола «взрывать». Так, в стихотворении «Владимир Ильич!» (1920) само имя Ленина подоб-

но взорвавшейся бомбе, которая повергает землю в пожар: «Пожарами землю дымя, / везде, // где народ испленен, / **взрывается / бомбой / имя: / Ленин! / Ленин! / Ленин!**» [Маяковский 1969: 85]. Более того, даже поэтические явления, и прежде всего рифма, осмысляются (стихотворение «Разговор с фининспектором о поэзии», 1926) в метафорике «взрыва»: «Говоря по-нашему, / рифма — / бочка. Бочка с динамитом. / Строчка — / фитиль. / Строка додымит, / **взрывается строчка**, — / и город / на воздух / строфой летит» [Маяковский 1969: 247].

Со «взрывом» у Маяковского (поэма «Про это») связано и состояние ужаса, которое отделяется от человека и становится самостоятельной субстанцией: «Ужас дошел. / В мозгу уже весь. / **Натягивая нервов строй, / разгуливаясь все и разгуливаясь, / взорвался, Стой!**» [Маяковский 1969: 439].

У Цветаевой в «Поэме лестницы» (1926) также заложена внутренняя предрасположенность к «взрыву» всего, что стесняет естественные проявления жизни и мешает развитию мысли и поэзии:

В эту плесень и в эту теснь
Водворившие мысль и песнь —
(Потому-то всегда **взрываемся!**)
[Цветаева 1994-3: 125]

У краткого причастия «взорван» и причастия «взорванный» сами конкретные референциальные значения, связанные с революционным изменением мира, приобретают символическое значение. Они представлены в первую очередь у Маяковского — в стихотворении «Сволочи» (1922): «...порох мира, / силой чьей, / силой, / брошенной по всем подвалам, / **будет взорван** / мир несметных богачей! / Вам! Вам! Вам!» [Маяковский 1969: 99]; поэме «Хорошо!» (1927): «А поверху / город / **как будто взорван:** / бабахнула / шестидюймовка Авророва; Подводной / лодкой / пошел ко дну / **взорванный** / Петербург» [Маяковский 1969: 547].

Подведем небольшой итог. Анализ контекстов показывает, что семантика «взрыва» наиболее репрезентативно представлена в идиостилиях Цветаевой и Маяковского. У Цветаевой она реализуется по преимуществу в именных формах, при этом «взрыв» имеет метафорическое значение, определяющее внутреннее состояние человека и окружающего его мира, которые находятся в состоянии невероятно сильного напряжения почти с невозможностью разрядки. Недаром поэт видит себя бомбистом *с еще-сотрясеньем взрыва в руке* — в руке, пишущей стихотворные строки.

У Маяковского семантика «взрыва» чаще представлена в глагольных лексемах, обозначающих внезапное и сильно проявляющееся действие. Именно поэтому в лирическом пространстве произведений Маяковского даже метафорические взрывы обретают возможность стать реальными и, подобно рифме, взорвать его строки. С одной стороны, поэт так передает состояние окружающего мира, нормальная жизнь в котором «взорвана» революцией, с другой — обнажает свое внутреннее состояние на грани нервного срыва. В этом смысле неслучайно, что приглашение на экскурсию «Маяковский, Брики и не только», посвященную жизни Маяковского в Москве, предваряется эпиграфом: «Маяковский это взрыв! Маяковский это бунт! Маяковский это вызов!» (см.: [Московские переулки]).

В заключение отметим, что семантика «взрыва» совсем не представлена у Ахматовой, Есенина и Мандельштама, что определяется, видимо, особенностями их идиостилей. Этот вопрос заслуживает специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок 1960 — *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1–3.
Кузмин 1990 — *Кузмин М.* Избр. произв. Л., 1990.
Маяковский 1969 — *Маяковский В. В.* Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 1969.
Московские переулки — интернет-ресурс «Московские переулки». Режим доступа: <http://mosstreets.ru/marshruty/new-mayakovskij-briki-i-ne-tolko/>
Пастернак 1989 — *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1–3.
СЯРП 2001 — Словарь языка русской поэзии XX века. М., 2001. Т. 1.
ТС 2007 — Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 2007.
Хлебников 1986 — *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
Цветаева 1994 — *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1–3.

В. В. Фещенко
(Москва)

«Революция» авангарда: заметки к теме¹

В статье «Технический прогресс как культурологическая проблема» при обсуждении понятия «научная революция» как переломного процесса в самосознании человека Ю. М. Лотман между делом употребляет другой родственный термин — «семиотическая революция»:

Великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями, решительно меняющими всю систему социокультурной семиотики. Прежде всего, следует отметить, что окружающий человека вещественный мир, наполняющий его культурное пространство, имеет не только практическую, но и семиотическую функцию. Резкая перемена в мире вещей меняет отношение к привычным нормам семиотического освоения мира [Лотман 2000: 636].

Из этого замечания следует, что «семиотическая революция» является родовым понятием для более частных «революций» — политической, экономической, научной, художественной. Это тот «культурный сдвиг», который затрагивает сразу все области проявления знаковых отношений. Признавая, что одной из самых мощных семиотических революций стала эпоха авангарда начала XX в. (см.: [Фещенко 2009]), в данных заметках мы рассмотрим некоторые аспекты метаязыка авангардной культуры, а именно — реализацию самого концепта «революция» в текстах художников и теоретиков первых десятилетий XX в.

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ № 14-04-00114 «Текст художника как объект лингвоэстетического исследования».

Одним из атрибутов социополитического понятия «революция» исследователями называется его «взрывной» характер, революция — «переход кризиса внутрь общества, взрыв, растворение и разложение социальных связей» [Магун 2003]. Это же определение можно спроецировать на области искусства и языка: тогда можно говорить о кризисе внутри искусства, разложении эстетических связей; кризисе внутри языка, разложении языковых связей. Авангардная революция в культуре начала века была одновременно и «социальной», и «художественной», и «языковой». Поэтому можно говорить не просто о понятии, но и о концепте «революция» в дискурсе авангардной культуры. Этот концепт принимал вид целого ряда развернутых концептуальных комплексов: «революция и культура», «искусство и революция», «внутренняя революция», «революция духа», «революция жизни», «революционное слово», «революция слова», «революция языка» и другие.

Толковый словарь возводит этимологию слова к латинскому *revolutio* — «поворот», «переворот». Слово имеет два значения: 1) коренной переворот во всей социально-экономической структуре общества, приводящий к смене общественного строя; 2) коренной переворот в какой-либо сфере общественной жизни, в науке; резкий скачкообразный переход от одного качественного состояния к другому. Именно в этих двух значениях мы, как правило, воспринимаем революционные события. Однако у слова «революция» есть еще одно, узкоспециальное, значение. В астрономии этим понятием обозначают обращение планеты вокруг светила либо обращение планеты вокруг собственной оси. Носители большинства западных языков легко мотивируют данное употребление. Так, в английском *to revolve* значит «обращаться, вращаться». Революция в последнем смысле означает оборот тела вокруг другого тела или вокруг себя, с возвращением в исходное состояние. Такая семантика как раз отвечает тому, что является предметом нашего обсуждения здесь — революции в искусстве, революции слова. Как кажется, нет никакого противоречия (отмеченного в книге [Рауниг 2012]) в том, что концепт «революция» может одновременно иметь два различных смысла: 1) «разрыв, слом, взрыв», 2) «оборот с возвращением в исходное состояние». Революционизация в искусстве авангарда была направлена на оба этих смысла, объединяя их в третий — «разрыв с традицией во имя возвращения к истокам явлений».

Революционность была осознана деятелями искусства еще до того, как политический переворот стал реальностью русского общества. Большое влияние, в особенности на русскую культуру, оказала статья

Р. Вагнера «Искусство и революция» (опубликована в России в 1918 г.) с тезисом о том, что «истинное искусство революционно, потому что оно может существовать, только находясь в оппозиции к общему уровню» [Вагнер 2011: 690]. Величайшее произведение искусства будущего, грезил Вагнер, способно возникнуть только в результате революции. Одним из первых откликов на статью Вагнера уже в XX в. стало эссе А. Блока 1918 г. «Искусство и революция (по поводу творения Рихарда Вагнера)». Блок пишет о необходимости «новой организации искусства», которое может стать «первообразом будущего нового общества» [Блок 1962: 21]. Революционность связывается им с новым «артистическим сообществом»: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» [Блок 1962: 21]. Блок отмечает, что статья Вагнера появилась спустя год после «Коммунистического манифеста» К. Маркса, и связывает эти два текста. «Революция» предшествует «искусству», уверен он: «...когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера». Но и «революция», и «новое искусство» для него — лишь ступени к «новому человеку-артисту» [Блок 1962: 21].

У Блока понятия «революция» и «искусство», при всей их романтической нагруженности, все еще остаются отдельными: «революция» имеет место в обществе, а «искусство» лишь «отзывается» на революционный порыв. Такая же диалектическая логика, только с другими целями, берется на вооружение культурными идеологами Октябрьской революции. А. Луначарский в статье «Революция и искусство» (характерна перестановка понятий по сравнению с названием текстами Вагнера и Блока) пишет о том, как искусство может помочь революции. При этом риторика строится на противопоставлении «революционного содержания» «буржуазному формализму». Революционное искусство — то, которое распространяет и пропагандирует «революционный образ мыслей, чувствований и действий» [Луначарский 1967: 62]. Те же аргументы использует Л. Троцкий в книге «Литература и революция» (1923), они же ложатся в основу идеологии «культурной революции» в раннем СССР: «Культурная революция — это... целый переворот, целая полоса культурного развития всей народной массы» [Ленин 1970: 372].

Другое развитие получает концепт «революция» в статье А. Белого «Революция и культура» (1917). «Революция» ресемантизируется им

и обрастает новыми слоями значений. В частности, Белым акцентируется «взрывной» характер революции, уподобляемой «подземному удару, разбивающему все», «урагану, сметающему формы», «взрыву, обрывающему мертвую форму в бесформенный хаос». Белый устанавливает «теснейшую» и «сокровенную» связь между искусством и революцией. Направления социальной и творческой революции могут быть обратными друг другу, однако они вызываются одним и тем же «центром роста» — «революционной лавой». Концепты «революция» и «культура» наделяются здесь цветовой символикой — «зеленая» культура / «огненная» революция:

То бежит раскаленная лава *кровавым* потоком по зеленеющим склонам вулкана, то по ним пробегает *зеленая* поросль культуры, скрывая остывшую, оземленевшую лаву; революционные взрывы сменяют волну эволюции; но их кроют покровы бегущих за ними культур; за зеленым покровом блистает кровавое пламя, и за пламенем этим опять зеленеет листва; но *зеленый* цвет дополнителен *красному* [Белый 2006: 346].

Концепт «искусство» же — белого цвета (значимый и для идентичности самого Б. Н. Бугаева цвет). Для Белого творческий процесс первичен и для культуры, и для революции: «Энергией революционного взрыва отвечает творческий, их [продуктов культуры. — В. Ф.] породивший процесс» [Белый 2006: 354]. Политическая и экономическая революция — результат «революционно-духовной волны». Как и Блок, Белый апеллирует к Вагнеру как подлинному «революционеру» искусства.

В дискурсе Белого возникают две новые формы интересующего нас концепта: «революция духа» и «инволюция». В «революции духа» уже нет раздвоенности понятий «социальная революция» и «культура (искусство)». Она — единый творческий процесс, «акт зачатия творческих форм». Понятие «инволюция», заимствованное Белым из биологии (где оно означает «обратное развитие органов»), призвано по-новому установить отношение между формой и содержанием в искусстве — совсем иначе, чем это полагали Луначарский и Троцкий в своей идеологии «искусства и революции»):

Революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать *инволюцией* — воплощением духа в условия органической жизни; революционное выражение инволюции есть один частный случай инволютивных процессов; а именно: столкновение силы роста с ненормально утолщенным коростом формы; здесь насильственно сброшена форма — каркас

<...> Инволюция есть такая же текучая форма; и она-то связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что *младенец взвыгнулся во чреве* [Белый 2006: 350].

Революция, считает Белый, должна быть революцией и формы, и содержания — в их единстве. «Чистая» революция еще не наступила, за социальной революцией должна последовать «революция творчества», при которой «искусство становится подлинной революцией жизни» [Белый 2006: 245]. Таким образом, искусство и революция синтезируются Белым в единый концепт, где социальный и эстетический компоненты складываются в жизнетворческую программу преобразования действительности посредством «революции духа» и трансформации самого искусства посредством «революции творчества». В этом смысле интенции Белого могут быть признаны авангардными — ведь, согласно П. Бюргеру, авангард имеет место там, где «идея революционизации жизни через возвращение искусства в жизненную практику оборачивается революционизацией искусства» [Бюргер 2014: 113].

«Революционный» дискурс такого режима был подхвачен сподвижниками Белого на страницах альманаха «Скифы» первых послереволюционных лет. В предисловии к нему сообщается о «вечной „революционности“ — для любого строя, для любого „внешнего порядка“ — тех исканий непримиренного и непримиримого духа, отблеск которых — пусть слабый — лег и на страницы этого сборника» [Мстиславский, Иванов-Разумник 2006: 374]. Революционность мыслится как некое качество духа, не сводящееся исключительно и отдельно к новаторству в искусстве или ангажированности в социальной революции. Свершившаяся революция большевиков — лишь шаг к культурной революции будущего: «что-то новое, неведомое поднималось на развалинах старого. <...> Так будет и в величайшей всемирной революции будущего <...> крушение старого мира близко <...> надо создавать новое содержание для новых форм» [Иванов-Разумник 1920: 79]. В. Розанов, близкий этим взглядам, и вовсе скептически отнесся к Октябрьской революции, указывая на отсутствие у нее «глубинного», то есть духовного, измерения: «Революция имеет два измерения — длину и ширину: но не имеет третьего — глубины. И вот по этому качеству она никогда не будет иметь спелого, вкусного плода; никогда не „завершится“» [Розанов 2000: 30].

С другой стороны, воодушевление революцией у В. Маяковского не помешало ему грезить о «взрывном» потенциале «революции духа»:

«Взрывами мысли головы содрогая, / артиллерией сердец ухая, / встает из времен / революция другая — / третья революция / духа» («IV Интернационал» [Маяковский 2014: 245], ср. также название стихотворения В. Каменского «Поэма революции духа»). С «вихрем» сравнивал революцию Блок в докладе «Крушение гуманизма»:

Мир уже встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными <...> весь человек пришел в движение <...> дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек [Блок 2006: 437–443].

Критики Блока со стороны большевистской идеологии вменяли ему в вину «неразборчивость» в использовании понятия «революция», но иногда брали такую романтическую метафоризацию на вооружение. Так, тот же Луначарский мог позволить себе сравнить русскую революцию с «грандиозной симфонией» и допускал родство музыки с революцией, ссылаясь на услышанную Блоком «гремящую музыку революции» [Луначарский 1989: 161].

Еще один участник «скифского» движения, Е. Замятин, развил блоковскую идею о «космических соответствиях» любой революции. Революция уподобляется им столкновению звезд, рождающему новую звезду, и срыву молекулы со своей орбиты, рождающему новый химический элемент. Замятин указывает не бесконечность и «космичность» революции:

Революция — всюду, во всем; она бесконечна, последней революции — нет, нет последнего числа. Революция социальная — только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон (universum) — такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле — числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды — и книги [Замятин 2006: 450].

Революция, пишет Замятин, противостоит энтропии. Она — «взрыв», но и «средство для борьбы с обызвествлением, склерозом, корой, мхом, покоем». Революция, так же как и ересь, не легка и не уютна для современников, «потому что это — скачок, это — разрыв плавной эволюционной кривой, а разрыв — рана, боль» [Замятин 2006: 453–

454]. Динамический аспект взаимоотношения эволюции и революции в связи с ролью искусства подчеркивался и А. Крученых: «В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции» [Крученых 2000: 50]. Отметим здесь сочетание концептов «авангард» и «эволюция». Для авангардистов революция и есть «авангард эволюции». А искусство создает модель такой революции.

В схожем со «скифством» ключе варьировали связь понятий «искусство» и «революция» художники русского авангарда. П. Филонов призывал к «революции духа» в психологии художника: «Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник, — раскрепостись! Сбрось буквоедов старины. Освободи свой дух» [Филонов 2006: 530] (ср. с присутствием концепта «революция» в картинах П. Филонова «Формула революции» (1919), М. Шагала «Революция» (1937), Д. Бурлюка «Революция» (1917)). В. Кандинский пользовался «революционным» лексиконом в целях утверждения своей художественной системы. В «Маленьких статейках по большим вопросам» Кандинский провозглашал: «Совершается коренной переворот, и плодом его является рождение языка искусства» [Кандинский 2001: 13]. Поиски языка искусства коррелируют с современным художнику языковым поворотом в философии и науке. Сам Кандинский называет его просто «поворот», или «духовный поворот», который в области искусства принял форму поиска метода искусства — надо изучать не *что*, а *как* (о «революции знака» Кандинского см.: [Фещенко, Коваль 2014: 529–540]).

Рождение нового языка искусства осознавалось и концептуализировалось как «революция» и у филологов, близких к футуризму. Ю. Тынянов на примере В. Хлебникова отмечает связь методов революции литературной и революции исторической:

Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха, и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций [Тынянов 2002: 373].

У самого Хлебникова революция слова связывалась с «взрывом языкового молчания, глухонемых пластов языка» (в манифесте «Наша основа»). А Р. Якобсон утверждал, что у футуристов поэтический язык в силу своих фонетических и семантических особенностей становится

«революционной» [Якобсон 1987: 274]). Другой участник «футуристической революции», Б. Лившиц, назвал одну из программных статей «В цитадели революционного слова», отметив в ней радикально новое отношение к слову у поэтов-футуристов [Лившиц 2006].

Еще один концептуальный шаг в развертывании формулы «революции» делают западноевропейские авангардисты. Так, тема «искусство и революция» во французском сюрреализме породила ожесточенные споры о роли художника в преобразовании действительности. Глава движения А. Бретон обращал взгляды на Восток, вдохновляясь сначала ленинской, затем троцкистской теорией революции:

Мы решились делать Революцию <...> Мы приклеили слово *сюрреализм* только для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже абсолютно отчаянный характер этой революции <...> Это крик духа, который обращается к себе самому и который решился в отчаянии разорвать свои пути и при необходимости с помощью вполне материальных молотков! [Декларация 1994: 137–138].

Каждый из художников-сюрреалистов предпочитал сводить счеты с реальностью по-своему, хотя делалось это все в контексте общего «движения». К примеру, один из самых непримиримых бунтарей авангарда, А. Арто, решив в свое время выйти из «партии сюрреализма», сделал выбор в пользу индивидуального мученичества — того, какое, по его мнению, практиковалось в древней культуре Мексики. Последняя «представляет ценность потому, что дает прорваться внутреннему смыслу сквозь сдерживающую его преграду», она «творит воскрешение» [Арто 2000: 252]. В том же смысл истинного, по разумению Арто, сюрреализма, который «нападает на свой предмет изнутри» и который «нашел способ проникнуть в тайну вещей», погрузившись в бессознательный мир человека. Войти в бессознательное значит понять «внутреннюю динамическую природу мысли», ощутить мысль «в движении ее внутренней судьбы». Революционный пафос состоит не в том, чтобы внешне менять декорации, а в том, чтобы «войти во внутренний мир Человека, играющего с Событиями». Здесь ответственный жест души художника играет куда более решающую роль, чем свержение режима власти. Именно поэтому, когда после выхода Арто из магистрального лагеря «сюрреалистов», все забеспокоились: «В чем дело, Арто наплевать на революцию?» — Арто ответил: «Мне наплевать на вашу революцию, а не на мою» [Арто 2000: 249]. Представление о «внутренней революции» было свойственно и немецким дадаистам, провозглашав-

шим: «Искусство — это совесть художника, его любовь, его вера, его внутренняя революция» [Дадаизм 2002: 428].

Динамичное развитие теория «революции в искусстве» обрела на страницах авангардного международного журнала «Transition», издававшегося в 1920–1930-х гг. в Париже. Собственно, смысл английского слова *transition* включает такие значения, как «переход», «развитие», «эволюция», «превращение», «смена», «изменение», «модуляция». Озаглавить так новый журнал для Ю. Джоласа и его соратников значило найти альтернативу понятию «традиция», пропагандировавшемуся в те годы, в частности, Т. С. Элиотом. Если «традиция» подразумевает передачу знаний и опыта во времени, причем передачу, строго регламентированную вековыми устоями и преданиями, то «транзиция» имеет в виду свободную циркуляцию, свободный обмен опытом и знаниями — при этом, что важно, и во времени, и в пространстве.

Абсолютный поиск нового, революция и синтез в творчестве, чистый эксперимент мыслились Ю. Джоласом как доминанта авангардного поведения и авангардного творчества. Характерны подзаголовки журнала, фигурировавшие в разных выпусках: «An International Quarterly for Creative Experiment» («Международный ежеквартальный журнал творческих экспериментов»), «An International Workshop for Orphic Creation» («Международная мастерская орфического творчества»). «On the Quest» («Об исканиях») — так назван один из манифестов Ю. Джоласа, напечатанных в «Transition». «Искания» здесь — ключевое слово. Ведь «вертикальное искусство» (термин Ю. Джоласа) тем и отличалось от традиционного, что смотрело не назад, на каноны прошлого, а в глубь современного человека и будущего мира, как бы «по вертикальной оси» человеческих возможностей.

Если целью авангардной деятельности, или вертикального искусства, был тотальный эксперимент над творческими возможностями, то первой задачей являлась революция слова. «Я дошел до края английского языка», «я погрузил язык в сон» [цит. по Ellmann 1983: 546], — писал Дж. Джойс. «Революция языка, случившаяся в английском языке, есть свершившийся факт» [Джолас 2006: 730], — провозгласил Ю. Джолас в манифесте «Революция слова». А в декларации «Вертикальная поэзия» сообщалось:

Расщепление человеческого «Я» в процессе творческого акта может быть достигнуто через поэтическое состояние языка, этого поистине колдовского инструмента; а именно через принятие революционного отно-

шения к слову и синтаксису, а если понадобится, и через создание герметического языка [Джолас 2009: 336].

В заключение упомянем две работы, которые резюмируют опыт «революции языка» в авангардных поэтических практиках. Ю. Кристева в своей книге «Революция поэтического языка» [Kristeva 1974] понимает литературу как «революционную практику» и подрывную деятельность, направленную против массового сознания, против идеологических институтов. Согласно Кристевой, авангард в лице таких авторов, как Ст. Малларме, Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст, В. Хлебников, выступал в этом контексте наиболее последовательным выразителем «языковой революции». Другой автор — Дж. Ротенберг, составитель антологии авангардной литературы, вышедшей в том же году, что и книга Кристевой, — называет «революцией слова» всю традицию экспериментального письма в американской литературе первой половины XX в., от Г. Стайн и М. Дюшана до Ю. Джоласа и Ч. Олсона [Revolution of the Word 1974]. Так в 1970-е гг. «революция» авангарда стала признанным фактом истории культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Арто 2000 — *Арто А.* Театр и его двойник. СПб., 2000.
- Белый 2006 — *Белый А.* Революция и культура // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Блок 1962 — *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6.
- Блок 2006 — *Блок А.* Крушение гуманизма // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Бюргер 2014 — *Бюргер П.* Теория авангарда. М., 2014.
- Вагнер 2011 — *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга: Избр. работы. М.; СПб., 2011.
- Дадаизм 2002 — Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002.
- Декларация 1994 — Декларация 27 января 1925 года // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.
- Джолас 2006 — *Джолас Ю.* Революция языка: Декларация // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Джолас 2009 — *Джолас Ю.* Вертикальная поэзия // Феценко В. В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
- Замятин 2006 — *Замятин Е.* О литературе, революции, энтропии и о прочем // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Иванов-Разумник 1920 — *Иванов-Разумник А. И.* Герцен: 1870–1920. Пг., 1920.
- Кандинский 2001 — *Кандинский В. В.* Избр. труды по теории искусства. М., 2001. Т. 2.

- Крученых 2000 — *Крученых А.* Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000.
- Ленин 1970 — *Ленин В. И.* Полное собр. соч. 5-е изд. Т. 45. М., 1970.
- Лившиц 2006 — *Лившиц Б.* В цитадели революционного слова // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Лотман 2001 — *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2001.
- Луначарский 1967 — *Луначарский А. В.* Об изобразительном искусстве. М., 1967. Т. 2.
- Луначарский 1989 — *Луначарский А. В.* Мир обновляется. М., 1989.
- Магун 2003 — *Магун А.* Опыт и понятие революции // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/magun4.html>.
- Маяковский 2014 — *Маяковский В. В.* Избранное. М., 2014.
- Мстиславский, Иванов-Разумник 2006 — *Мстиславский С., Иванов-Разумник.* Скифы: Вместо предисловия // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Рауниг 2012 — *Рауниг Г.* Искусство и революция: Художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб., 2012.
- Розанов 2000 — *Розанов В. В.* Опавшие листья: Избр. страницы. СПб., 2000.
- Тынянов 2002 — *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избр. труды. М., 2002.
- Фещенко 2009 — *Фещенко В. В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
- Фещенко, Коваль 2014 — *Фещенко В. В., Коваль О. В.* Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.
- Филонов 2006 — *Филонов П.* Декларация о Мировом Расцвете // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р. Я.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. Велимир Хлебников // Якобсон Р. Я. Работы по поэтике. М., 1987.
- Ellmann 1983 — *Ellmann R.* James Joyce. New and Revised Edition. Oxford. 1983.
- Kristeva 1974 — *Kristeva J.* La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé. Paris, 1974.
- Revolution of the Word 1974 — *Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant Garde Poetry 1914–1945.* N. Y., 1974.

Н. М. Куренная
(Москва)

Формирование белорусского литературного языка: предтечи и создатели

Кардинальные изменения в культурном пространстве, рождение новых имен и направлений можно метафорически обозначить как проблему «взрыва», «взрывных» процессов в культуре, имея в виду один из признаков явления — неожиданность, внезапность. Однако соотнесение этой метафоры с развитием культуры с очевидностью носит несколько искусственный характер, поскольку следствием физического взрыва всегда является разрушение, а результатом «взрывных» процессов в культуре — неожиданное появление, возведение чего-то нового, ранее с очевидностью не проявлявшегося.

Для анализа особенностей «взрывных» процессов, формирующих новую культурную парадигму, обратимся к опыту стремительного развития современной белорусской литературы — к ее начальному, наиболее интересному и плодотворному периоду, который совпал с началом XX в. Известный белорусский литературовед Г. Киселев называет это время «взлетом национальной литературы», отмеченным оригинальным творчеством молодых белорусских писателей, их повышенным интересом к своим предшественникам — писателям XIX в.» [Киселев 1993: 11]. Максим Богданович (1891–1917), выдающийся белорусский поэт и литературовед, считал исходной точкой нового этапа в развитии белорусского языка и литературы 1905 год, который произвел «глубокий переворот в психике народных масс; перед ними встал, выдвинувшись из тени на свет, целый ряд новых вопросов, требовавших немедленного разрешения, а традиционных ответов на них деревня еще не имела. Создалось горячее стремление разобраться в событиях, раздвинуть поле своего зрения, а следовательно, создался громадный спрос

на идеологические ценности. В это время белорусское печатное слово сделалось настоятельной необходимостью и быстро получило небывалый размах [Богданович: 1916].

На рубеже XIX–XX вв. белорусский язык все более проникал в повседневную жизнь белорусских земель: на родном языке печатались календари, объявления, велась частная переписка, появлялись белорусские каталоги на выставках и т.д. Однако, «для выражения всех потребностей перенятого у Европы общежития и знания» [Потебня 1885: 21] национальный язык был еще недостаточно развит. Появление к этому времени довольно представительной плеяды молодой народной интеллигенции, ее просветительская деятельность способствовали неожиданно стремительному развитию белорусской культуры, ядром которой стал формирующийся литературный язык. Творчество молодых авторов из чисто художественной сферы за короткий срок переместилось в область национального и общественно-политического развития белорусского народа.

Предшествующий XIX век вошел в историю культуры Беларуси как «таинственный, молчащий» [Кавко 2006: 123]. От него сохранилось незначительное число писательских автографов — текстологи в основном анализируют печатные издания либо рукописные копии произведений, как правило, устного бытования. «Популярные произведения белорусской литературы шли в народ и из списков, в том числе недостаточно грамотных, которых было очень много. К этому нужно еще добавить невыработанность литературного языка, полную неустойчивость орфографических норм, а также наличие двух графических систем («гражданка» и «латиница») [Киселев 1993: 5].

На протяжении всего XIX в., вплоть до 1905 г., на белорусское печатное слово официальными российскими властями был наложен запрет. Он, по мнению белорусского историка литературы А. Й. Мальдиса, как бы повернул развитие литературы вспять — к рукописности и анонимности, что привело к литературному и, шире, культурному «застою». Белорусский язык в течение XIX в. превратился в «мужицкий», «простонародный» — утративший не только былой высокий статус государственного языка во времена Великого княжества Литовского, но и статус языка межславянского общения. Однако уже во второй половине века стал постепенно набирать силу процесс национального возрождения, несколько ранее охвативший народы Центральной и Юго-Восточной Европы. Причинами такого «запоздания» не в последнюю очередь стали характерные для этнического самосо-

знания белорусов относительно позднее выделение из восточнославянского единства и поздняя внутрибелорусская консолидация народа [Мечковская 2002: 217].

Процесс национального возрождения проявился в самых разных областях жизни белорусов; с наибольшими результатами — на историко-культурном уровне: появились не только прозаические и поэтические произведения, но также литературоведческие и критические статьи на белорусском языке, довольно активно велось этнографическое изучение отдельных областей Беларуси, что стало своеобразным знаменем времени, ярким симптомом дальнейшего национального самосознания, свидетельством расширения сферы употребления родного языка. Однако надо отметить, что большинство художественных произведений XIX в., появившихся на белорусских землях, представляли собой или поэтические произведения на польском языке, или полулитературные гутарки, как правило, на белорусском языке, для которых был все же характерен невысокий уровень художественности.

Духовным отцом белорусского национального возрождения принято считать Франтишка Богушевича (1840–1900), автора напечатанных на кириллице и латинице поэтических сборников «Дудка беларуская» (Краков, 1891) и «Смык беларуский» (Познань, 1894), с которых и началась современная белорусская литература. Автор первого фундаментального исследования по ее истории М. Горецкий отмечал выдающуюся роль Богушевича в освобождении «новейшей белорусской литературы от заимствования иноземных литератур, именно благодаря Богушевичу она обрела национальное значение, выявив особенности белорусского национального духа, те черты характера, тот способ мышления и переживания, те симпатии и идеалы, которыми белорусская нация выделяется среди других европейских народов» [Гарэцкі 1926: 6]. В 1907–1910 гг. в серии «Беларускія песняры» издательским товариществом «Загляне сонца і ў наша аконца», основанном в Петербурге выходцами из белорусских земель, были переизданы основные произведения наиболее значительных национальных писателей XIX в., в том числе и Богушевича. До настоящего времени сосуществуют две точки зрения на его творчество: одни придерживаются выводов Горецкого о первостепенной роли Богушевича в зарождении новой белорусской литературы, другие считают, что эта роль преувеличена. Богданович в подготовленном, но неизданном труде по истории белорусской литературы, отмечая определенное художественное несовершенство поэзии Богушевича, тем не менее высоко оценивал национальный

и демократический дух его произведений: «Стих его прост и суров... В предисловиях к своим книжкам Богушевич едва ли не первый явился проповедником всестороннего национального возрождения белорусов, доказывая, что они представляют отдельный, самостоятельный народ» [Богданович 1916].

Несмотря на разность оценок, очевидно одно: Богушевич — выдающийся деятель белорусской культуры XIX в., он «запустил» процесс национальной идентификации, его произведения представляют собой «замечательный источник для понимания положения и стремления белорусского крестьянства в пореформенный период» [Киселев 1993: 18].

Патриотический пафос стихотворений Богушевича заслужил в свое время симпатии национально ориентированной образованной части общества. Однако его гражданственные и человеческие идеалы оказались не замечены почти поголовно безграмотным, угнетенным народом, которому и были адресованы его произведения, написанные с искренней болью и заботой о национальном пробуждении, сохранении родного языка — залога существования белорусов. Обращение писателя «Любезным господам писателям белорусским» заканчивалось призывом: «Так будем же спасать язык наш белорусский, чтобы не помереть» [Богушевич 1990: 27–28].

Творчество Богушевича, по существу, стало прологом, подготовкой к формированию новой общекультурной реальности — рождению современного белорусского литературного языка. Наследие этого автора на долгие годы стало ориентиром для целой плеяды белорусских литераторов, в том числе и будущих классиков национальной литературы — Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича, начавших свой творческий путь с поэзии и в определенном смысле продолживших традицию литератур, прошедших через эпоху национального возрождения: на начальном этапе поэзия в них главенствовала над прозой.

Янка Купала (И. Д. Луцевич) и Якуб Колас (К. М. Мицкевич) родились в 1882 г. в разных концах белорусской земли. Их одновременное рождение и вступление в литературу явилось своеобразным «возмещением» за «молчаливый» XIX в. Белорусы, в течение долгого исторического периода не имевшие собственной государственности, находились под двойным ассимиляционным гнетом: с одной стороны, им грозило ополячение, с другой — «овеликорушение» (М. Богданович). Не произошло ни того ни другого, поскольку «именно мотив национальной

идентификации — своеобразный оборонительный рефлекс перед ассимиляторским нажимом — с самого начала становится одним из важных побудительных мотивов творчества» [Кавко 2006: 93]. Гражданственные, национальные мотивы стали главными на начальном этапе литературного пути Янки Купалы и Якуба Коласа — поэтов, глубоко укорененных в национальной культурной, в том числе и фольклорной, традиции, обогативших белорусский язык новой лексикой, метафорами, оригинальными образными системами.

Существует точка зрения, в соответствии с которой «расцвету самостоятельного народного творчества в науке и поэзии всегда предшествуют периоды подражательности, предполагающие более или менее теоретическое или практическое, более или менее глубокое и распространенное знание иностранных языков, что соразмерно с увеличением количества хороших переводов, увеличивает в народе запас сил, которые рано или поздно найдут себе выход в своеобразном творчестве» [Потебня 1885: 5]. Несомненно, что пребывание белорусского народа на границе двух исторически состоявшихся государств, обладавших высоко развитыми литературами, знание многими даже минимально образованными белорусами польского и русского языков сделали возможным «выход», о котором говорил А. Потебня, «в своеобразном творчестве» целой плеяды белорусских литераторов, за непродолжительный период создавших подлинные шедевры национальной поэзии и драмы. Наиболее выдающиеся белорусские литераторы в начале творческого пути также прошли через этап подражательности, находясь под влиянием соседних литератур: Купала свои первые стихотворения писал на польском языке, Колас — на русском (находясь под определенным влиянием творчества И. С. Никитина), Богданович с малолетства жил в Нижнем Новгороде, Ярославле, и его взросление прошло в кругу русской культуры — белорусский язык он выучил самостоятельно. Однако все они смогли найти наиболее близкие им темы, мотивы, интонации, которые не только отразили национальную картину белорусского мира, но и с успехом ускорили процесс национальной идентификации, который шел в тесном единстве с развитием белорусского литературного языка, получившим интенсивное развитие в различных областях науки и культуры несколько позднее.

Этнографическое изучение белорусов, начавшееся еще во второй половине XIX в., продолжилось и в XX в., стимулировало острые дискуссии, посвященные проблеме так называемого белорусского наречия. Российский историк М. Каялович (белорус по происхождению)

считал его «мостом» между малорусским и великорусским наречиями. Славянофил И. Аксаков отмечал, что из белорусского крестьянина «вылепить великорусского мужика невозможно, да и нет необходимости» [Аксаков 1886: 114], и предлагал в будущем преподавать начальные знания и смысл правительственных постановлений белорусскому крестьянству на белорусском наречии, учить его читать и писать сначала по-белорусски, а потом и по-русски. Это высказывание относится к 1881 г., но практика была иной: уже к началу XX в. на белорусских землях занятия в земских школах, как и делопроизводство, велось исключительно на русском языке. (Художественно сочное описание того, как происходило обучение на русском языке крестьянских детей, умевших говорить только на белорусском, какие курьезные и драматические ситуации при этом возникали, можно найти на страницах трилогии Якуба Коласа «На росстанях», посвященной сельским школам, учителям и их воспитанникам.)

Существует мнение, что белорусскую нацию и язык спасли 500 рублей, выделенные князем П. Д. Святополк-Мирским, будущим министром внутренних дел Российской империи, а в ту пору виленским генерал-губернатором. Именно на эти деньги известный филолог и этнограф, профессор Варшавского и Петербургского университетов Евфимий Федорович Карский (1860–1931) объехал в 1903 г. белорусские земли, поставив перед собой крайне трудную задачу: «Определение этнографической границы белорусской народности и языка с соседними великорусскими и малорусскими племенами и наречиями, а также с народностями польской, литовской и латышской» [Борисенко 2013: 91]. По результатам своей экспедиции Карский опроверг прочно сложившееся в российских и польских образованных кругах убеждение в том, что не существует ни самостоятельной белорусской нации, ни белорусского языка. В том же 1903 г. он начал публиковать фундаментальный трехтомный труд «Белорусы», который теперь называют «энциклопедией белорусоведения». Выводы Карского о самостоятельности белорусского языка, на котором в течение столетий создавалась народная поэзия, «старая западнорусская литература», а в начале XX в. и художественная литература, были подкреплены в том числе анализом творчества Купалы, Коласа, а позднее и Богдановича.

Развитие белорусской словесности и литературного языка в начале XX в. шло по нескольким направлениям. Основным из них была набравшая силу талантливая и национально окрашенная оригинальная художественная практика: публикации первых произведений Купалы,

Коласа, несколько позже — Богдановича, литературных опытов других авторов, представлявших первое поколение белорусской интеллигенции, как правило, выходцев из крестьянских семей.

Вторым направлением являлась журналистика. Событием огромной важности стал выход в 1906 г. в Вильно газеты на белорусском языке «Наша Нива» (Наша Ніва 1906–1915), программной задачей стало «стремление к тому, чтобы все белорусы, не знающие, кто они такие — уразумели, что они белорусы и люди, чтобы осознали свои права и помогли нам в нашей работе» [Наша Ніва 1906, 1]. Появление газеты на родном «простом мужицком» языке всколыхнуло белорусское общество. Существует множество воспоминаний о восприятии ее первого номера, вызвавшего у читателей неожиданно сильное душевное волнение. На страницах газеты появились впервые произведения Янки Купалы, Якуба Коласа, Тетки (Алоизы Пашкевич), Алесея Гаруна, Максима Богдановича и многих других начинающих литераторов. По замыслу создателей газеты братьев Ивана и Антона Луцкевичей, «Наша Нива» была призвана выполнять задачу национального возрождения и гуманизма, пробуждения исторической памяти белорусов, красноречивее всего выраженную Купалой, призывавшего «людьми зваться». Богданович в 1914 г. высоко оценил просветительскую деятельность «Нашей Нивы», в течение восьми лет способствовавшей успешным попыткам возрождения белорусской народной культуры. Он отмечал, что газета «пробила себе дорогу в самые глухие уголки Белоруссии, в самые темные слои населения. Для многих тысяч людей она явилась первой газетой, прочитанной ими, первым источником знания, не носившего казенной печати, изложенного простым и ясным языком. К белорусскому крестьянину, сжившемуся с мыслью, что он — хам, а его „мова“ — хамская. „Наша Ніва“ печатно обратилась к этой «мове», вызывая в нем тем самым уважение и к ней и к себе самому, пробуждая в нем чувство собственного достоинства. В белорусском крае, истерзанном национальной борьбой „Наша Ніва“ неустанно напоминала о необходимости чтить права каждого народа, ценить всякую культуру и, закрепляя свои национальные устои, широко пользоваться приобретениями культуры как польской, так и великорусской и украинской» [Богданович 1916].

Наконец, третьим направлением, по которому шло развитие белорусского литературного языка, была гуманитарная наука, особенно научная деятельность Е. Карского, создавшего такие труды, как «Введение в изучение языка и народной словесности», «Язык белорусского племени» и многие другие. Защищенная в Киевском университете

в 1893 г. магистерская диссертация Карского «К истории звуков и форм белорусской речи» стала первой в истории диссертацией на белорусском языке.

В каком же направлении двигалась в первые десятилетия XX в. белорусская художественная словесность, продолжая свой стремительный путь? Оставалась ли она на фундаменте богатых традиций национального фольклора, развивая его основополагающие мотивы и сюжеты в рамках романтизма и натурализма, или же, сохраняя связь с тем же фундаментом, набирала новые, не свойственные ей ранее черты под влиянием в первую очередь соседних литератур, а также новых общеевропейских направлений и стилей? Тесные контакты прежде всего с русской литературой, переживавшей в первое десятилетие XX в. расцвет и сосуществование разнообразных модернистских течений, не могли не сказаться на развитии молодой белорусской литературы. Отдельные русские поэты и писатели были лично знакомы и с Купалой, и с Коласом, и с Богдановичем (семейно связанным с М. Горьким), оказывали им профессиональную помощь, переводили стихи на русский язык. Так, В. Брюсов был первым переводчиком поэзии Купалы. М. Горький в переписке с М. Коцюбинским (1910) с восторгом говорил о появлении в Белоруссии поэтов Якуба Коласа и Янки Купалы: «...очень интересные ребята! Так примитивно-просто пишут, так ласково, грустно, искренне. Нашим бы немножко этих качеств! О, боже! Вот бы хорошо было!» [Горький 1955: 13]. Горьковское «примитивно-просто» означало (по мнению белорусского литературоведа В. Гниломедова) и похвалу, и противопоставление русской литературе [Гниломедов 2002: 6]. Замеченные им черты — грусть, искренность, простота, а также фольклорные мотивы — сохранились у Купалы, которого называют «непревзойденным знатоком народного белорусского слова» [Рагойша 2012: 12], до конца творческой жизни.

Влияние русских и польских писателей на формирование творческого стиля многих белорусских писателей сказалось по многим линиям. Например, в выборе центральных тем и героев. Белорусские исследователи считают, что Купала не без влияния пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека» сделал центральной темой своей поэмы «Извечная песня» (1908) безнадежную и в конечном счете абсурдную борьбу главного героя с трагическими обстоятельствами жизни. «Крестьянское» в этой поэме Купала показывает как универсальное. В жизни и смерти Мужика ему видится общая модель человеческой судьбы» [Гниломедов 2002: 6]. В сущности, Купала, как и Андреев, ставит вопрос об

абсолютной незащищенности человека перед закономерностью конца жизненного цикла. Однако в его поэме все же ощущается присутствие мудрого фольклорного начала — безнадежное настроение героя сочетается с трагикомичной народной мудростью: помираешь, а жито сей! Романтическая поэтика Купалы и отчасти Коласа, как нередко бывает у поэтов «молодых литератур», переплетались с поэтикой реализма и даже символизма, создавая своеобразный поэтический «продукт», отмеченный печатью недосказанности, порой таинственности и мистики, возникающий в том числе под влиянием народной мифологии. Эстетическую систему Купалы белорусские исследователи определяют как эстетику гармоничного разлада, соединяющую в себе как конкретно национальные, белорусские, так и бытийно-онтологические, общечеловеческие идеи и ценности.

Раннее творчество Купалы и Коласа (поэзия, проза, драма), как уже говорилось, посвящено в основном сюжетам из народной жизни. Показательны в этом смысле названия их первых напечатанных на белорусском языке стихотворений: у Якуба Коласа — «Наш родны край», у Янки Купалы — «Мая доля». Эти концепты: «доля», «родны край», «родны кут» — по существу, задали направление творческого развития двух поэтов, стали доминантными в их лирике. Естественно, что каждый из них шел собственным путем, отыскивая наиболее его задевавшие, притягательные мотивы. Анализ ключевых слов в текстах обоих поэтов позволяет выстроить систему их жизненных и творческих приоритетов, определить основные черты картины мира каждого из них. Так, в поэзии Купалы на всем протяжении настойчиво повторяется мотив «доли-нядоли белорусского мужика», спаянный с темой жизни и смерти либо с ней ассоциирующийся. Данный мотив зазвучал еще у Богушевича в упоминавшейся статье «К господам писателям»: «Братцы-писатели милые, дети Земли-матери Беларуси нашей! Должен поговорить с вами немного о нашей доле-недоле, о нашем родительском извечном языке» [Богушевич 1990: 28]. Богушевич напрямую соединяет судьбу/долю белорусского народа с жизнью или смертью белорусского языка. Причина «сверхчастотности» мотива доли/нядоли у Купалы, возможно, кроется в особенностях картины мира — как индивидуальной (самого поэта), так и национальной. В этом едином смысловом комплексе проступают представления о личной и народной неустроенности, бедности и бесконечном терпении. Эти мотивы столь значимы для поэта, что судьбу нации (или народности, как было принято говорить в то время) он описывает через эти концепты.

По мнению Богдановича, одного из первых критиков поэзии Купалы, его творчество отличает

...богатство рифм, ярких и полнозвучных, звенящих не только на конце, но и посреди строк, удивительно звучный подбор слов, энергия выражений... Но характерно для нее и отсутствие точного эпитета, ясности фразы, четкой оформленности самого стихотворения в целом, ибо все это приносится в жертву звучности и ритмичности [Богданович 1916].

Можно только сожалеть, что из-за ранней смерти Богданович не смог наблюдать дальнейшее развитие и расцвет поэтического и драматического таланта Купалы. Однако литературоведческое чутье не подвело молодого критика. В том же очерке о ландшафте белорусской культуры он предсказывал Купале стремительный творческий взлет, отмечая изощренность его поэтики, которая в большой мере способствует совершенствованию белорусского литературного языка. Творчество Коласа, по мнению того же Богдановича, более спокойное, «он всегда себе равный»:

Стих его не блещет крупными достоинствами, но всегда старательно обдуман и умело обработан. Крестьянская жизнь, ее тяжесть, поэзия труда, сельские пейзажи, национально-гражданские мотивы, тюремное одиночество, — этим и ограничивается весь кругозор его скромной поэзии. Но столько в ней любви к родному краю, столько неподдельного, тихого лиризма, что становится вполне понятной популярность Коласа среди белорусских читателей [Богданович 1916].

Художественный мир Купалы не столько отражение внешнего мира, сколько изображение «пейзажа его поэтической души» — в отличие от Коласа, центральной для которого стала тема самоопределения белорусского мужика как белоруса и человека, достойного лучшей жизни. Можно сказать, что Колас в своем творчестве был более гражданственен, постоянно и настойчиво, иногда почти с мольбой обращаясь к читателям и призывая осознать, кто они такие, чем дышат, во что верят, каким представляют свое будущее и будущее Беларуси.

М. Богданович представляет собой редкий образец двуязычного писателя, одинаково значительного как для русской, так и для белорусской литературы — не только как создатель новых стихотворных форм, но и как историк белорусской литературы. Его творчество — своеобразный мост, перекинутый в первые десятилетия XX в. с берега

европейской литературы на берег литературы национальной. Сам он скромно говорил о себе, что его творчество было направлено главным образом на расширение круга тем и форм белорусской поэзии. Его вклад в развитие белорусского литературного языка не только в расширении содержания национальной лирики и совершенствовании ее форм, но прежде всего в привнесении духа европейской культуры, создании глубоких литературоведческих работ, посвященных истории и состоянию белорусской литературы. Его переводы произведений Г. Гейне, Ф. Шиллера, А. Пушкина, Э. Верхарна и других авторов способствовали расширению культурного горизонта белорусских читателей. Своим творчеством Богданович стремился убедить (прежде всего своих коллег по поэтическому цеху), что любая форма, любой размер доступны белорусскому языку. Круг литературных предпочтений Богдановича был довольно широк. Владая несколькими иностранными языками, он читал и переводил с украинского, русского, польского, греческого, итальянского, французского, любил поэзию родственных славянских народов, особенно украинского. Из русской литературы ближе всех ему был А. Фет (по свидетельству его отца, Богданович «свою поэзию уподоблял поэзии Фета»), из польских писателей — А. Мицкевич, З. Красиньский, Ю. Словацкий. На его собственную поэзию значительно повлияли новые литературные направления начала XX в. — символизм и акмеизм. При этом Богданович активно отзывался на любое выступление белорусских авторов; он, по существу, стал родоначальником профессионального белорусского литературоведения. По мнению белорусского литературоведа М. Мушинского, поэт в одиночку смог поднять настоящие «глыбы» в истории белорусской письменности. В течение трех лет он создал несколько историко-культурных исследований: «Кароткая гісторыя беларускай пісьменнасці да XVI стагоддзя» (1911), «За сто лет» (1911), «Новый период в истории белорусской литературы» (1912), «Белорусское возрождение» (1914), которые стали первыми научными трудами по истории белорусской словесности, актуальными и по сей день.

Поэтическое наследие Богдановича невелико. Первый и единственный прижизненный сборник его стихов вышел в 1913 г. Многие произведения — стихи, статьи, переводы, литературоведческие работы — печатались в периодической печати или были изданы уже после смерти Богдановича. Поэт тонко чувствовал несовершенство окружающего мира и человека в нем. Духовное и телесное в его стихах не борются за первенство в земной жизни. Основным мотивом своей лирики Богда-

нович, как истинный христианин, веривший в вечную жизнь, выбирает не оппозицию жизнь — смерть, а их сосуществование, перетекание одного в другое; этот процесс изображается мудро, без трагических нот. Знаменательно в этом отношении стихотворение «Дед» из цикла «Старинное наследство»:

Сегодня было так тепло,
 Что дед — и тот спустился с печи,
 Сел там, где горячей пекло,
 И грел в тулупе старом плечи.
 Виднелся бор, синела даль,
 Вкруг пахло медом и травой...
 А деду даже и не жаль,
 Что скоро станет он землею.

Поэзия Богдановича наполнена вечными мотивами и образами: мать и дитя, любовь и измена, жизнь и смерть, самопожертвование человека, совершенство природы. Особенно часто встречаются в его лирике лексемы «небеса», «солнце» «звезды», «месяц» как символы бессмертия.

Белорусскую словесность первых десятилетий XX в. отличали просветительский, учительный характер и, как следствие, тесная связь писателей, журналистов со своими читателями. К началу XX в. значительно увеличилось число грамотного белорусского населения. На белорусских землях сложилась ситуация, о которой писал в своем труде «Язык и народность» А. Потебня. «Если цивилизация состоит, между прочим, в создании и развитии литератур, и если литературное образование, скажем больше, если та доля грамотности, которая нужна для пользования молитвенником, библией, календарем на родном языке, есть могущественнейшее средство предохранения личности от денационализации, то цивилизация не только сама по себе не сглаживает народностей, но содействует их укреплению» [Потебня 1885: 43].

Поэтому кажется вполне закономерным, что отцы-основатели белорусской литературы обращались к своему уже относительно просвещенному читателю — собирательному мужику-белорусу, обида и боль за которого у них не утихали в течение всей жизни. Они были по-настоящему народными поэтами Беларуси, ее символами и носителями национального духа. Импульсивный, печальный Янка Купала, основательный, мудрый Якуб Колас, свободолюбивый, романтический

Максим Богданович. Любопытно, что, по мнению многих белорусских литературоведов, и до настоящего времени отношение к творчеству Купалы и Коласа нередко определяет социальную принадлежность их почитателей. Первого предпочитает интеллигенция, второго — народ «попроще», что, конечно, не разделяет нацию, но вызывает время от времени горячие дискуссии о степени значимости этих классиков для развития белорусской литературы и современного белорусского общества. Значение, роль и непреходящая популярность столпов белорусской литературы — Янки Купалы, Якуба Коласа и Максима Богдановича состоят в нациоконсолидирующем характере их творчества. Художественно сильно они обозначили идентификационные контуры и духовные ориентиры белорусского народа, талантливо представили миру его характерные черты.

Стремительному развитию белорусской словесности способствовала ее особая функция, характерная для многих литератур Центральной и Восточной Европы на рубеже веков. Она заключалась в том, что эти литературы представляли собой своеобразное интеллектуальное пространство, где «активно и с высокой степенью продуктивности генерировались модернизационные и национальные смыслы» [Вабищевич 2014: 128].

На основании даже краткого анализа состояния белорусской культуры в начале XX в. можно констатировать, что за очень короткое время, по существу за десятилетие, в результате деятельности национальных интеллектуалов — ученых, писателей, журналистов — белорусский литературный язык, хотя пока не признанный официально, обрел подobaющий статус и современное состояние. Уже к концу 1910-х гг. были созданы классические образцы белорусской литературы, развивались лингвистика, история, литературоведение. Одна из определяющих причин такого стремительно-взрывного развития, на наш взгляд, в том, что белорусская словесность и ее наиболее талантливые представители, находясь на культурном пограничье, в соседстве с высокоразвитыми литературами и гуманитарными науками, владея несколькими родственными языками, смогли пройти путь, который многие народы преодолевали за более длительный период.

Новый этап в развитии белорусского литературного языка начался после 1917 г. В 1924 г. ЦИК БССР официально провозгласил курс на белорусизацию государственной политики. Одна из основных задач руководства республики состояла в ликвидации неграмотности. В рамках этой программы в том же году было основано Государствен-

ное издательство БССР, которое печатало официальные документы, общественно-политическую и художественную литературу на белорусском языке. К тому времени в Беларуси уже выходило 13 республиканских газет. В 1921 г. был открыт Белорусский государственный университет (его первым ректором стал известный историк-славист В. И. Пичета), в 1922 г. — Институт белорусской культуры, на основе которого в 1929 г. появилась Белорусская академия наук.

ЛИТЕРАТУРА

- Наша Ніва 1906 — Вільня // Наша Ніва. 1906. № 1.
- Аксаков 1886 — *Аксаков И. М.*, 1886. Т. 3.
- Богданович 1909–1913 — *Богданович М.* Новый период в истории белорусской литературы. [http: www. Cultin.ru/ writes-bogdanovich-maksim-adamovich-p 5](http://www.Cultin.ru/writes-bogdanovich-maksim-adamovich-p-5)
- Богушевич 1990 — *Богушевич Ф.* Любезным господам писателям белорусским // Кантакт. 1990. № 1 (3).
- Борисенко 2013 — *Борисенко Ю. А.* На крутых поворотах белорусской истории. М., 2013.
- Вабищевич 2014 — *Вабищевич Т. И.* «Вообразить» нацию: Морфология и синтаксис нациостроительства Янки Купалы // Человек-творец в пространстве славянских культур. М., 2014.
- Гарэцкі 1920 — *Гарэцкі М.* Гісторыя беларускае літаратуры. Вільня, 1920.
- Гниломедов 2002 — *Гниломедов В. В.* Янка Купала, Якуб Колас и Серебряный век // Литературная классика в диалоге культур. М., 2002.
- Горький 1955 — *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1955. Т. XXIX. М., 1955.
- Кавко 2006 — *Кавко А. К.* От Скорины до Купалы. М., 2006.
- Киселев 1993 — *Киселев Г. В.* Белорусская литература XIX в.: Проблемы источниковедения и атрибуции: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Минск, 1993. — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/beloruskaya-literatura-xix-v-problemy-istochnikovedeniya-i-atributsii#ixzz3RppGRSlo>.
- Мечковская 2002 — *Мечковская Н. Б.* Национально-культурные оппозиции в ментальности белорусов // Встречи этнических культур. М., 2002.
- Потебня 1885 — *Потебня А. А.* Язык и народность // Вестник Европы. 1895. № 9.
- Рагойша 2012 — *Рагойша В.* Мой Трыглаў. Мінск, 2012.

ВЗРЫВНЫЕ ЭПОХИ

Л. А. Трахтенберг
(Москва)

Литература и личность в эпоху взрыва: образы «Новой повести о преславном Российском царстве»

Смутное время в истории России стало одной из тех взрывных эпох, о которых говорил Ю. М. Лотман, — эпох, когда прерывается привычный ход общественной жизни и развитие культуры направляется по непредсказуемому пути [Лотман 1992а: 101; Лотман 1992б]. В эпоху Смуты перестали действовать обычные для Московского государства политические механизмы. В отсутствие признаваемой всеми власти и в условиях опасности в политическую жизнь вовлекались общественные слои, ранее не принимавшие в ней деятельного участия (см., напр.: [Черепнин 1978: 133–211; Флоря 2005: 304–310]). Это означало необходимость агитации, привлечения союзников на свою сторону. Так возникла агитационная письменность — грамоты, отписки, видения (см., напр.: [Прокофьев 1949; Дробленкова 1960; Назаревский 1961: 5–6; Панченко 1980: 295–306]); не в последнюю очередь благодаря ей сформировалось движение, возглавленное Мининым и Пожарским. Нередко такие послания были коллективными, их адресантами и адресатами выступали люди разных сословий, различного общественного положения. Например, грамота из Казани в Вятку, составленная в январе 1611 г., начиналась так:

Господам Дмитрею Юрьевичу Пушечникову, да Ивану Поздееву, и головам, и дворянам, и детям боярским, и сотникам, и стрельцам, и пушкарем, и всяким Вятским служилым и жилецким людем Василей Морозов, Богдан Бельской, Никонор Шульгин, Степан Дииков, и головы, и дворяне, и дети боярские, и сотники, и стрельцы, и пушкари, и всякие Казанские служилые и жилецкие люди челом бьют [СГГид 1819: 490].

А из осажденного поляками Смоленска в Москву писали: «Господам братьям нашим всево Московского государства» [Дробленкова 1960: 230; ср.: СГГид 1819: 493].

Одно из наиболее интересных произведений этой агитационной письменности — «Новая повесть о преславном Российском царстве и великом государстве Московском». Она была создана, скорее всего, в феврале 1611 г. [Дробленкова 1960: 86; Солодкин 1981; Флоря 2005: 328, 362; Дробленкова 2006: 690 сл.]. В то время в Москве стояли польские войска, а польский король Сигизмунд III уже больше года вел осаду Смоленска. Василий Шуйский был низложен в июле 1610 г.; в августе был заключен договор с польским гетманом С. Жолкевским, согласно которому на русский престол должен был взойти сын Сигизмунда — королевич Владислав (ему тогда было 15 лет). К Сигизмунду под Смоленск отправилось посольство, в составе которого были князь В. В. Голицын и митрополит Филарет. Но польский король не принял условий подписанного гетманом договора: он предполагал подчинить Россию своей власти. В числе его сторонников были М. Г. Салтыков и Ф. Андронов; они заставляли москвичей приносить присягу Сигизмунду, а не только Владиславу, как следовало из договора. Патриарх Гермоген выступил против; он не поддавался уговорам и угрозам Салтыкова и Андропова. Для автора «Новой повести» он герой, символ патриотизма, борец за веру; напротив, Салтыков и Андронов представлены в повести как предатели. Автор обращается к читателям с призывом последовать примеру Гермогена и защитников Смоленска и противостоять захватчикам: «Мужайтесь, и вооружайтесь, и тщитесь на враги своя, како бы их победити и царство свободити!» [Дробленкова 1960: 197].

Название *повесть*, обычное для древнерусской исторической литературы (*повесть* — «рассказ, повествование»; «история»; «предание, сказание» [СлРЯ 1989: 154]), по мнению, высказанному еще С. Ф. Платоновым [Платонов 1886: 51–52], а впоследствии поддержанному А. А. Назаревским [Назаревский 1958: 46–47] и Н. Ф. Дробленковой [Дробленкова 2006: 691], не принадлежит автору, а было добавлено позже кем-то из переписчиков. Многие исследователи называли «Новую повесть» подметным письмом (обзор точек зрения см.: [Дробленкова 1960: 6–7]); само это понятие распространено в историографии Смутного времени, однако определить, каковы были жанровые черты подметных писем, нельзя, так как в тексте это выражение не используется, а других образцов жанра не сохранилось.

Письмом (конечно, без определения *подметное*) называет «Новую повесть о преславном Российском царстве» сам автор: «И кто сие письмо возмет и прочтет, и он бы ево не таил, давал бы, рассмотряючи и ведаючи, своей братие, православным христианом, прочитати вкратце» [Дробленкова 1960: 209]. В XVII в. это слово могло означать самые разные типы «письменных текстов» [СлРЯ 1989: 57], в том числе разнообразные документы; оно позволяет сблизить «Новую повесть» с обширной литературой агитационных грамот Смутного времени, основывавшихся на традициях деловой письменности [Назаревский 1961].

Подобно этим грамотам, «Новая повесть» не остается в рамках делового языка: хотя древнерусские документы в собственном смысле слова несвободны от риторических приемов [Данилов 1955; Волков 1974: 24–25], в агитационных произведениях эпохи Смуты таких приемов намного больше. В «Новой повести» обилие риторических приемов особенно заметно. Например, гомеотелевт используется настолько часто, что некоторые фрагменты текста можно воспринимать как стихи; А. А. Назаревский разбил большую его часть на стихотворные строки [Назаревский 1958: 158–183]. Однако отличие «Новой повести» от современных ей агитационных грамот не только количественное, но и качественное: некоторые ее приемы индивидуальны. Таковы использованные в произведении средства создания образов.

Для характеристики действующих лиц автор прибегает к перифразам. Отличительная особенность «Новой повести» состоит в том, что перифрастические выражения не дополняют имен исторических лиц, о которых в ней говорится, а заменяют их. В тексте упомянута лишь фамилия *Желтовский* (это С. Жолкевский [Дробленкова 1960: 195]), кроме того, фамилия Ф. Андропова «зашифрована» с помощью каламбура [Дробленкова 1960: 206], но не названа; имена прочих исторических лиц читателю приходится угадывать. Например, о М. Г. Салтыкове говорится так: «Некто, тое же душепагубныя бесовьския сонмицы <...> именем по всему его злому делу не достоин его во имя мысленнаго или святого назвати, но достоин его нареци злый, человекъядный волк» [Дробленкова 1960: 200].

В качестве перифраз, заменяющих имена действующих лиц, часто используются традиционные для древнерусской литературы мотивы. Так, патриарх Гермоген называется *пастырем*, *учителем*, *святителем*; иногда эти слова употребляются по отдельности, но чаще — вместе, образуя формулу, представленную в нескольких вариантах: «Паче же подивимся и удивимся пастырю нашему и учителю, и великому от-

цем отцу, и святителю!» [Дробленкова 1960: 195]; «на великаго пастыря и учителя и в правде крепкаго стоятеля» [Дробленкова 1960: 201]; «у великаго святителя и у незлобиваго учителя» [Дробленкова 1960: 201]; «То вам не весть ли от него, государя, что, аки пастырь добрый, всех нас опасает от тех душепагубных, человекоядных волков» [Дробленкова 1960: 205]. Постоянно повторяясь с более или менее значительными вариациями, подобные формулы приобретают в повести значение лейтмотивов; помимо номинации и характеристики образа они выполняют еще одну функцию — композиционной скрепы.

С образом патриарха Гермогена ассоциируются и другие традиционные метафоры — *столп* и *адамант*, чаще с эпитетами — *крепкий*, *непоколебимый столп*, *твердый адамант*: «непоколебимый наш столп» [Дробленкова 1960: 196]; «А zde, у нас, прежереченный непоколебимый столп сам крепко и непоколебимо во уме своем стоит, и не стены едины великаго нашего града держит, но и живущих в них всех крепит, и учит, и умными их в погибельный ров впасти не велит» [Дробленкова 1960: 196–197]; «Глаголю же — тамо от града, а zde от того крепкаго нашего и непоколебимаго столпа» [Дробленкова 1960: 197]; «Он же, государь, твердый адамант, никакo тому речению внят, и того его буюсловия не убоился, ни устрашился, наипаче же посмеялся тому его безумному словесному дерзновению» [Дробленкова 1960: 200]. Во многих случаях эти две формулы соединяются: «кроме того нашего великаго крепкаго и непоколебимаго столпа, разумнаго и твердаго адаманта» [Дробленкова 1960: 196]; «он, великий столп и тверды адамант» [Дробленкова 1960: 200] и т. д. Традиционная формула может вводиться и в составе сравнения: «Како, яко столп, непоколебимо стоит посреди наша великия земли, сиречь посреди нашего великаго государства» [Дробленкова 1960: 195].

Образы *непоколебимаго столпа* и *твердаго адаманта* традиционны для древнерусской книжности. Т. Р. Руди показывает, что они типичны для агиографии [Руди 2004]. Находит соответствие в агиографических памятниках и контекстуальное сближение метафор *столпа* и *адаманта*, причем, по наблюдению Руди, оно характерно для сцен противостояния святого бесам и злодеям [Руди 2004: 221–222]; см. также: [Руди 2006: 485]. Метафорическое движение мысли таково: каким бы испытаниям они ни подвергали святого, он стойко переносит их, оставаясь непоколебим, как столп, и тверд, подобно алмазу. Вот как реализуется этот мотив в «Житии Герасима Болдинского»:

Блаженный же, терпению столп непоколебимый, яко крепкий адамант, приражаяся от морских волн, неразбиваем бываше, но паче волны от него разсыповахуся и в пены превращашеся, твердого же столпа не поколебать, — сице и святыи, ни во что же вмения озлобления злоковарных сих лукавых человек, терпением и молитвами одолеваше всех, опасно ведый, злаго старого врага диявола наважение сие быти [Крушельницкая 1996: 221–222]; ср.: [Руди 2004: 221–222].

Эти параллели позволяют вскрыть в «Новой повести» глубинный смысловой пласт: с помощью традиционных агиографических мотивов автор символически уподобляет противостояние Гермогена захватчикам противоборству святого с нечистой силой.

Такая интерпретация подкрепляется еще одним мотивом — перифрастическими оборотами, относящимися к королю Сигизмунду. Многократно варьируясь, они также приобретают характер формул. Сигизмунд в повести именуется *врагом* и *сопостатом*: «общему нашему сопостату и врагу, королю, не покорятся и не здадутся» [Дробленкова 1960: 190]; «самого того короля, лютаго врага, сопостата нашего» [Дробленкова 1960: 190]; «злонравный же, злый он, сопостат-король» [Дробленкова 1960: 192]; «до того нынешняго нашего сопостата-врага, короля» [Дробленкова 1960: 193]; «общаго нашего сопостата-короля» [Дробленкова 1960: 196]; «сопостату нашему, врагу-королю» [Дробленкова 1960: 207] и т. д. В древнерусской книжности подобные формулы относятся к дьяволу: «от начала супостат наш враг завистник роду человечю» (послание епископа Нила князю Георгию Ивановичу [Брюсова 1974: 187]); «От двою лет одержиму бывшу ему от общаго сопостата врага: возметным недугом зле мучим бе» («Житие Кирилла Новоезерского» [Тарбасова 2006: 668]). Таким образом, символический параллелизм между противостоянием патриарха Гермогена захватчикам с Сигизмундом во главе и сакральным архетипом — противоборством святого силам зла поддерживается двумя рядами образов. Традиционные метафоры стойкости святого в повести создают образ Гермогена, образ же Сигизмунда моделируется с помощью мотивов, вызывающих демонологические реминисценции.

Если использование традиционных формул и соотнесение современных событий и лиц с архетипическими образами связывают «Новую повесть» с традициями древнерусской книжности, а агитационная функция сближает его со многими другими памятниками Смутного времени, то уже упоминавшийся прием замены имен перифразами —

ее индивидуальная черта. Этот прием создает нетипичный для древнерусской литературы эффект таинственности (ср.: [Ранчин 1999: 24]) и затрудняет восприятие текста. Конечно, «Новой повести» трудно приписать художественную установку: этому препятствуют и ее реальная основа, и — прежде всего — агитационная функция (впрочем, принадлежит ли художественной литературе реклама Маяковского?). И тем не менее затрудненность формы приближает ее к тому — предельно узкому — определению литературы, которое давали представители формальной школы [Шкловский 1919: 105]; ср.: [Ханзен-Лёве 2001: 211–212].

Впрочем, можно думать, что данный прием выполняет не только и не столько эстетическое, сколько прагматическое задание. Поскольку имена исторических лиц замещаются оценками, в пресуппозицию вытесняется вопрос о справедливости этих оценок. Побуждая читателя размышлять над тем, кто имеется в виду (впрочем, разгадать загадку нетрудно: для современника, знакомого с историческими обстоятельствами, упомянутыми в «Новой повести», намеки должны были быть прозрачны), другую задачу — осмысление происходящего — автор предлагает ему уже решенной. Многократные повторы, постоянное варьирование ключевых оценочных перифраз производят мощный риторический эффект.

Повторы эти тоже составляют отличительную особенность «Новой повести». Риторическая амплификация подавляет в ней сюжетное начало; задача произведения не рассказать о произошедшем (в этом действительно не было нужды, поскольку повесть обращена к современникам — участникам событий), а убедить в своей правоте и призвать к действию. Автор постоянно возвращается к одним и тем же образам, варьируя их, и эти образы приобретают значение лексических лейтмотивов, формируя систему, становящуюся композиционной основой текста. Такое преобладание сквозных лексических связей над сюжетной канвой нехарактерно для древнерусской книжности. Имеющий основу в действительности сюжет, с трудом угадываемый за богатым образным рядом, выступающим в суггестивной функции, — из древнерусских памятников такая композиционная структура, кажется, отдаленно напоминает «Слово о полку Игореве», в котором, согласно многим интерпретациям, сюжетное начало также отступает на задний план (см.: [Ворт 1988: 39–41; Гаспаров 2000: 359–360; Соколова 2004; Ранчин 2012: 41]). Как и «Слово», «Новая повесть» сохранилась в единственном списке — возможно, потому, что после Смуты поте-

рля актуальность, а может быть, и потому, что оригинальное эстетическое решение, предложенное ее автором, оказалось непонятным читателям последующих эпох.

Косвенным доказательством подобного непонимания может служить ее заглавие. Как уже было отмечено, многие исследователи считают его поздним; оно нарушает те эстетические принципы, которые в «Новой повести» последовательно проведены. В нем называются имена действующих лиц, обобщается содержание — все это обычно для произведений того времени, но разрушает ореол тайны, который, как кажется, автор стремился создать. Не соответствует тексту и жанровое определение — *повесть*: оно может интерпретироваться как указание на историческое содержание произведения и на его повествовательный характер, однако то, о чем говорится в «Новой повести», в момент ее создания было еще современностью, а не историей, повествование же в ней затемнено перифрастической манерой и отгеснено в тень эмоциональными оценками. Видимо, это определение представляет собой результат вторичной интерпретации, свидетельствуя об утрате связи с контекстом, о том, что первоначальная агитационная функция текста оказалась забытой; это отражение «взгляда из будущего», из позднейшей эпохи, когда произведение, которое некогда было орудием политической борьбы, превратилось в исторический памятник.

Имя автора «Новой повести» осталось неизвестным (хотя предпринимались попытки атрибуции [Платонов 1901: 489; Солодкин 1981; Дробленкова 1993: 406–407]). Автор не раскрывал себя, боясь преследования. Но некоторые сведения о своем положении он сообщал, объясняя, почему вынужден сохранять свое имя в тайне:

Явно мне не мощно от них отстати и вам про се сказати. Или бы единому кому от вас втайне рещи боюся: некли тот человек умом своим поползнется, и не утерпит, и вам скажет имя мое, и от вас разнесется, и до них, врагов и губителей христианских, донесется. Тогда мя взяв, злой смерти предадут. Аз же у них ныне зело пожалован. Сами ведаете, что все мы смерти боимся. А се тако же имею жену и дети, яко же и вы. Аще мне самому случится умрети... ино жена и дети осиротити, меж двор пустити или, будет всего того горши, на позор дати [Дробленкова 1960: 208–209].

Он раскаивался в сотрудничестве с захватчиками: «Грехом своим великим и слабостию и славою мира сего прельстился и к ним, ко врагом, прилепился, тако же, яко же и прочая братия наша, для ради суетных сея славы и тленнаго богатества. Все мы, того ищучи, в том и погибли»

[Дробленкова 1960: 208], — но, обращаясь к читателям, просил верить: «с вами же хочу душу свою положить» [Дробленкова 1960: 209].

В историко-психологическом отношении эти его слова очень важны. Перед нами проходит судьба частного человека; какое бы положение в обществе он ни занимал, не в нем автор «Новой повести» находит основание для того, чтобы обратиться к читателю с патриотическим призывом. Адресат его послания — все общество, но сам он говорит не от имени какой бы то ни было социальной корпорации (в отличие от авторов многих других воззваний Смутного времени), а лишь от своего лица. Скрывая имя и внешние обстоятельства биографии, он раскрывает внутренние, психологические мотивы своего несомненно опасного поступка. В соединении страха за судьбу своей семьи и готовности к подвигу выражается самосознание человека, оказавшегося на переломе истории.

Именно в XVII в., начиная с эпохи Смуты, как показал Д. С. Лихачев, традиционная для древнерусской литературы концепция личности постепенно сменяется новой. Прежде литература изображала главным образом исторические события и исторических деятелей; теперь она обращается к вымыслу и к судьбе частного человека [Лихачев 1958: 123–125]. В таких произведениях, как «Повесть о Савве Груцыне» или «Повесть о Горе Злочастии», он становится объектом изображения. В «Новой повести» он выступает как субъект — одновременно автор литературного высказывания и деятельный участник исторических событий. Эпоха взрывного, непредсказуемого развития, какой явилась Смута, выводит частного человека на авансцену истории.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсова 1974 — *Брюсова В. Г.* Тверской епископ грек Нил и его Послание князю Георгию Ивановичу // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. Л., 1974. Т. 28.
- Волков 1974 — *Волков С. С.* Лексика русских челобитных XVII века: Формуляр, традиционные этикетные и стилевые средства. Л., 1974.
- Ворт 1988 — *Ворт Д. С.* Лирический элемент в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования. М., 1988.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров Б. М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.
- Данилов 1955 — *Данилов В. В.* Некоторые приемы художественной речи в грамотах и других документах Русского государства XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. М.; Л., 1955. Т. 11.

- Дробленкова 1960 — *Дробленкова Н. Ф.* Новая повесть о преславном Российском царстве и современная ей агитационная патриотическая письменность. М.; Л., 1960.
- Дробленкова 1993 — *Дробленкова Н. Ф.* «Новая повесть о преславном Российском царстве и великом государстве Московском» // Словарь книжников и книжности Древней Руси. [В 3 вып.] СПб., 1993. Вып. 3. Ч. 2.
- Дробленкова 2006 — *Дробленкова Н. Ф.* Новая повесть о преславном Российском царстве [Комментарий] // Библиотека литературы Древней Руси. [В 20 т.]. СПб., 2006. Т. 14.
- Крушельницкая 1996 — *Крушельницкая Е. В.* Автобиография и житие в древнерусской литературе. Жития Филиппа Ирапского, Герасима Болдинского, Мартирия Зеленецкого, Сказание Елеазара об Анзерском ските: Исследование и тексты. СПб., 1996.
- Лихачев 1958 — *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М.; Л., 1958.
- Лотман 1992а — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 1992б — *Лотман Ю. М.* Механизм Смуты: К типологии русской истории культуры // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Helsinki, 1992. Vol. 3.
- Назаревский 1958 — *Назаревский А. А.* Очерки из области русской исторической повести начала XVII века. Киев, 1958.
- Назаревский 1961 — *Назаревский А. А.* О литературной стороне грамот и других документов Московской Руси начала XVII века. Киев, 1961.
- Панченко 1980 — *Панченко А. М.* Литература «переходного века» // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1.
- Платонов 1886 — *Платонов С. Ф.* Новая повесть о Смутном времени XVII века // Журнал Министерства народного просвещения. 1886. № 1.
- Платонов 1901 — *Платонов С. Ф.* Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI–XVII вв.: Опыт изучения общественного строя и сословных отношений в Смутное время. 2-е изд. СПб., 1901.
- Прокофьев 1949 — *Прокофьев Н. И.* «Видения» крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века: Из истории жанров литературы русского средневековья: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1949.
- Ранчин 1999 — *Ранчин А. М.* Автобиографические повествования в русской литературе второй половины XVI–XVII в.: Повесть Мартирия Зеленецкого, «Записка» Елеазара Анзерского, жития Аввакума и Епифания // Автопортрет славянина. М., 1999.
- Ранчин 2012 — *Ранчин А. М.* Путеводитель по «Слову о полку Игореве». М., 2012.
- Руди 2004 — *Руди Т. Р.* «Яко столп непоколебим»: Об одном агиографическом топосе // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. СПб., 2004. Т. 55.
- Руди 2006 — *Руди Т. Р.* О композиции и топике житий преподобных // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. СПб., 2006. Т. 57.

- СГГид 1819 — Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел. М., 1819. Ч. 2.
- СлРЯ 1989 — Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1989. Вып. 15.
- Солодкин 1981 — *Солодкин Я. Г.* К датировке и атрибуции «Новой повести о преславном Российском царстве» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. Л., 1981. Т. 36.
- Соколова 2004 — *Соколова Л. В.* Композиция «Слова о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. СПб., 2004. Т. 55.
- Тарбасова 2006 — *Тарбасова Т. Б.* Житие Кирилла Новоезерского: первоначальная редакция // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы. СПб., 2006. Т. 57.
- Флоря 2005 — *Флоря Б. Н.* Польско-литовская интервенция в России и русское общество. М., 2005.
- Ханзен-Лёве 2001 — *Ханзен-Лёве О. А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
- Черепнин 1978 — *Черепнин Л. В.* Земские соборы Русского государства в XVI–XVII вв. М., 1978.
- Шкловский 1919 — *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 2.

А. В. Шилов
(Харьков)

Явление барокко в ситуации культурного взрыва XVI–XVII вв.

Изучение искусства барокко является одним из наиболее разрабатываемых в настоящее время вопросов истории художественной культуры. Уже это обстоятельство заставляет внимательно взглянуть в ту исследовательскую ситуацию, которая сложилась вокруг проблематики барокко.

Сегодня достаточно распространен взгляд на барокко как на один из «больших стилей», или «стилей эпохи», сформировавшихся на руинах возрожденческой идеологии на рубеже XVI–XVII вв., нормам которого следовали, в частности, большие художники того времени. Например, у одного из наиболее проницательных историков искусства, С. М. Даниэля, встречаем замечания о творческом генезисе Н. Пуссена в его молодые годы:

Если теоретически тенденция к рациональному синтезу достижений европейской художественной культуры уже полностью определилась и линия «Рафаэль — Античность» утвердилась в качестве генеральной, то самое художественная практика Пуссена в ранние римские годы обнаруживает ряд внешне противоречащих друг другу ориентаций. С пристальным вниманием к *болонскому академизму*, к строгому искусству *Доменикино*, соседствует глубокое увлечение *венецианцами*, в особенности *Тицианом*, и не менее серьезный интерес к *барокко* и *Караваджо* [Даниэль 1986: 27] (курсив мой. — А. Ш.).

Анализируя отдельную работу художника («Муки св. Эразма» из собрания ватиканской Пинакотекки), исследователь указывает на целый ряд ее формальных признаков, который «...прежде всего характеризует

эту композицию, явно *барочную по своему строю и духу*. <...> Явно *барочным влиянием* отмечено также „Видение св. Иакова“ (Париж, Лувр)» [Даниэль 1986: 28] (курсив мой. — *А. Ш.*). Подобные примеры и формального, и идейного анализа произведений старых мастеров находим у множества авторов.

Соответственно, как формотворческие признаки стиля, так и его европейское распространение — вольно или невольно — рассматриваются как некая программа, в той или иной мере реализованная различными национальными культурами, что дало его многообразные модификации:

В Испании в XVII в. некоторые черты барокко проступали в аскетичной архитектуре школы Х. Б. де Эрреры, в реалистической живописи Х. де Риберы и Ф. Сурбарана, скульптуре Х. Монтаньеса, но в XVIII в. в постройках круга Х. Б. де Чурригеры формы барокко достигли необычайной сложности и декоративной изощренности (еще более гипертрофированной в «ультрабарокко» Латинской Америки). Великолепие и пышность барокко получили своеобразное истолкование в Австрии (архитектор И. Б. Фишер фон Эрлах и Л. Хильдебрандт, живописец Ф. А. Маульберч) и абсолютистских государствах Германии (архитектор Б. Нейман, А. Шлотер, М. Д. Пеппельман, братья Азам, семья Динценхофер), в Польше, Чехии, Словакии, Венгрии, Словении, Хорватии, Западной Украине, Литве [Кантор 1970: 179].

Здесь мы сталкиваемся с парадоксом, который зафиксировал в одной из своих последних книг Ю. М. Лотман:

История развивается по вектору (стреле) времени. Направление ее определено движением из прошлого в настоящее. Историк же смотрит на изучаемые тексты из настоящего в прошлое. Для большинства авторов, рассматривавших эпистемиологическую сторону исторической науки, идентичность перспективного и ретроспективного взглядов казалась настолько самоочевидной истиной, что вопрос этот даже не делался предметом рассмотрения. Представлялось, что сущность цепочки событий не меняется от того, смотрим ли мы на них в направлении стрелы времени или с противоположной точки зрения.

<...> История — это процесс, протекающий «с вмешательством мыслящего существа». Это означает, что в точках бифуркации вступает в действие не только механизм случайности, но и механизм сознательного выбора, который становится важнейшим объективным элементом исторического процесса. Понимание этого в новом свете представляет необхо-

димось исторической семиотики — анализа того, как представляет себе мир та человеческая единица, которой предстоит сделать выбор. <...>

При рассмотрении исторического процесса в направлении стрелы времени точки бифуркации оказываются историческими моментами, когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает момента высшего напряжения и вся система выходит из состояния равновесия. В эти моменты поведение как отдельных людей, так и масс перестает быть автоматически предсказуемым, детерминация отступает на второй план. Историческое движение следует в эти моменты мыслить не как траекторию, а в виде континуума, потенциально способного разрешиться рядом вариантов. Эти узлы с пониженной предсказуемостью являются моментами революций или резких исторических сдвигов. Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере, от самосознания актантов. Не случайно в такие моменты слово, речь, пропаганда обретают особенно важное историческое значение. При этом, если до того, как выбор был сделан, существовала ситуация неопределенности, то после его осуществления складывается принципиально новая ситуация, для которой он был уже необходим, ситуация, которая для дальнейшего движения выступает как данность. Случайный до реализации, выбор становится детерминированным после. Ретроспективность усиливает детерминированность. Для дальнейшего движения он — первое звено новой закономерности [Лотман 1996: 318–325].

Ситуация с барокко представляется яркой иллюстрацией этого положения. Сегодня она выглядит весьма парадоксально. С одной стороны, всякий раз, когда объясняется этимология слова «барокко», всплывает тот отрицательный смысл, который вкладывался в это слово в XVII–XVIII вв.: португальское *perola barroca* дословно означает «жемчужина с пороком», итальянское *baroco* — силлогизм, ложность которого скрыта его метафоричностью. Первоначальное применение термина к искусству также обнаруживает отрицательные коннотации:

Слово «барокко», означающее «причудливый», «нелепый», «странный», также возникло позднее как язвительная насмешка, как жупел в борьбе со стилем 17 века. Этот ярлык пустили в ход те, кто считал недопустимыми произвольные комбинации классических форм в архитектуре. Словом «барокко» они клеймили своевольные отступления от строгих норм классики, что для них было равнозначно безвкусице [Гомбрих 1998: 59].

С другой стороны, исследователи, как мы видели выше, говорят о распространении стиля, этим словом называемого, о стремлении художников следовать его нормам и т. п.

И в этом не фиксируется вполне очевидное противоречие. Вместе с тем именно оно, на мой взгляд, лучше всего очерчивает проблематику современной исследовательской ситуации в отношении культуры барокко.

Кризис возрожденческой идеологии остро обозначил на рубеже XVI–XVII вв. проблему художественного самоопределения в новых условиях существования европейской культуры.

Существо возрожденческой проблематики состоит в столь разностороннем, столь глубоком, принципиальном и последовательном проявлении индивидуализма в европейской культуре, что в европейском мышлении обнаружилось полное отсутствие сколько-нибудь определенно осмысленных пределов его собственных возможностей [Лосев 1978]. Соответственно, логическим завершением эпохи Возрождения стала насущная необходимость самоопределения европейского индивидуализма. (Здесь следует обратить внимание на семантическое сходство понятий самоопределения и «самоопределивания» — «положения пределов» самому себе, выяснения границ собственных возможностей.)

Возникает вопрос: как же обустраивать, организовывать культурное пространство европейской жизни в условиях массового и широкого самоутверждения индивидуализма, отказаться от которого уже невозможно? Каким должно быть это культурное пространство, чтобы самоутверждающиеся индивидуальности могли достигать и реализовывать свои цели и устремления, при этом сводя к минимуму наносимый друг другу взаимный ущерб? Нужно было найти такие более спокойные формы существования общества, которые бы не приводили к разрушению как отдельной личности, так и культуры в целом.

Начало духовной истории Нового времени связано с попыткой осмысления природы тех проблем, которые были поставлены Ренессансом. Как отмечал Р. Гвардини, в эпоху Возрождения с личности были сняты те ограничения, которые существовали в Средние века. Человеческие «хочу» и «могу» сливаются воедино. Именно в силу этого обстоятельства всякие пределы, ограничивающие устремленность личности к достижению собственных, ею же поставленных целей исчезают. «Можно» становится все, что хочется. Это определяет универсальную формулу европейского индивидуализма. Разумеется, она вступает в глубокое противоречие с той формулой человеческой жизни — можно то, что должно, — которая определялась средневековым

мировоззрением и в обозначении должного связывалась с представлениями об Абсолюте, о Боге [Гвардини 1990].

Теперь же, в ситуации нового самоопределения, необходимо было заново понять место Бога в складывающемся поствозрожденческом европейском мире. Фактически эта новая концепция Бога и должна была определить границы возможностей европейского индивидуализма, обозначить тот предел, где «хочу» отделяется от «могу» и действия человека осмысливаются как «должное» и «недолжное». Складывание этой новой концепции Бога фактически означало формирование нового представления о мироздании в целом, о природе человека, его месте в мире и отношении к себе самому и к другим людям.

Для средневекового сознания Бог выступал всей полнотой реальности, был ей тождествен и тем самым определял границу между «можно» и «нельзя» в повседневной жизни средневекового человека.

В эпоху Возрождения концепция реальности качественно изменяется. Гуманисты утверждают реальность чувственно воспринимаемого мира. Устанавливается примат чувственного опыта и наблюдения над отвлеченным схоластическим рассуждением. Ренессанс осмысливается его идеологами и теоретиками как возвращение к античным истокам — возрождение античной культуры. Вполне понятно, что никакого реального возврата к античности не произошло. Эпоха Возрождения была прямой наследницей Средневековья, и люди той эпохи несли на себе весь груз средневекового мировоззрения. Ломая его, Возрождение в своих основах остается глубоко христианским. Любопытно, что люди эпохи Возрождения не замечают данного противоречия. При всей глубине рефлексии и самоанализа этот вопрос остается вне поля их зрения.

Рубеж XVI–XVII вв. — период складывания нового богословия, которое во многом определило дальнейшее развитие европейского мышления. Ответом на фундаментальный вопрос о месте Бога в новой картине мира становится формирование гносеологической концепции Бога. Ее содержание можно определить следующим образом. Сохраняется представление о тварности мира. Коль скоро мир сотворен Богом смысло- и целесообразно, этот смысл можно постичь, познавая то, что дано чувственному опыту. Познание закономерностей чувственно воспринимаемого мира отождествляется с постижением закономерностей Творения. Познание Бога становится познанием природы.

Но теперь оно отличается от характерного для эпохи Возрождения наблюдения как способа познания мира и различения как можно боль-

шего разнообразия проявлений мира как результата этого познания. Естествоиспытатели эпохи Возрождения прекрасно понимали, что, сколько ни перечисляй отдельные признаки наблюдаемого явления, всегда можно обнаружить еще какие-то аспекты, ранее не наблюдаемые; частности не могут быть исчерпаны. Обнаружение разнообразия мира в сходных явлениях, на которое было ориентировано сознание человека Возрождения, утверждало в ренессансных мышлении и деятельности отстаиваемое гуманистами убеждение о реальности чувственно воспринимаемого мира. Но, с другой стороны, в возрожденческих философии и богословии укоренилось глубокое понимание того обстоятельства, что даже собранное воедино максимально мыслимое разнообразие мира еще не дает представления о Боге, поскольку — и в этом мыслители Возрождения продолжали традицию средневековой теологии — Бог есть источник этого разнообразия, та творящая сила, которая ему предшествует, его определяет и обуславливает его развитие в будущем, то есть содержит те возможности его существования, которые отсутствуют в настоящем.

Поэтому в новых условиях познание Бога понимается как постижение смысла Его Творения, а он, в свою очередь, оказывается явлен через закономерности, усматриваемые в существовании мира, другими словами — через законы природы, которые полагаются объективными, поскольку для их обнаружения создана специальная мыслительная — идеальная — конструкция, элиминирующая из полученного знания личность того, кто его получает, и связанные с нею обстоятельства получения знания о мире. В качестве подобной мыслительной конструкции выступают так называемые идеальные объекты — специфические знаковые системы, представляющие в человеческой деятельности объекты, с которыми последняя имеет дело, таким образом, чтобы обеспечить их связь с уже имеющимися и вновь получаемыми знаниями о мире.

Тем самым новое богословие не отрицает гуманистического пафоса утверждения чувственно воспринимаемого мира как реальности, но вводит существенные коррективы: это не вся полнота реальности. Овладение всей ее полнотой становится для новоевропейского мышления сознанию постижению смыслообразности Творения, представленной в идеальных объектах, или, что то же самое, выявлению, познанию и моделированию законов природы.

Но обнаружение закономерностей в окружающем мире неизбежно приводит к возможности осознанно и целесообразно использовать эти

закономерности в человеческой деятельности, устремленность которой к достижению волевым образом поставленных целей открыла эпоха Возрождения. А эти цели перед собой ставит сам человек нового — антропоцентрического — мировоззрения. Для него они уже не связаны (или, по крайней мере, не абсолютно связаны) с промыслом Бога. Тем самым через вмешательство человеческой воли и деятельности в пространство действия законов природы мир приобретает возможность самостановления и саморазвития — разумеется, в границах, определенных смыслообразностью Творения. В отличие от средневековой теоцентрической модели мира, где место Бога определялось как центральное, а самодеятельность человека была ограничена предопределенным ему местом в иерархии Творения, теперь место Бога отождествляется именно с границами возможной самодеятельной активности носителя антропоцентрического мировоззрения. Бог определяет теперь границы антропоцентрической концепции мира, кладя естественный предел осмысленности целеполагания для активно осуществляющейся индивидуальной деятельности.

Необходимость интеллектуально моделировать мир посредством идеальных объектов, фиксирующих присущие ему закономерности, приводит к формированию концепции рационализма — базовой как для культуры XVII в., так и для культурной парадигмы Нового времени в целом. Фактически нововременной рационализм утверждает убеждение в том, что человеческий разум в состоянии схватить в модельных представлениях весь сущий мир. Другой стороной данного представления является убеждение в том, что сущий мир и есть то, что схвачено в идеальных моделях. Они фиксируют знания о мире, сообразно которым строится человеческая деятельность, в свою очередь творящая мир человеческого общества и бытия, то есть собственно человеческий мир. Это и есть границы реальности и предел реалистичности возможностей человека в рамках нововременной культурной парадигмы.

Любопытно, что и современный европейский атеизм вырос из этой богословской концепции XVII в. Предположение, что участие Бога в движении и развитии мира сводится лишь к акту Творения, допускает постановку вопроса о том, можно ли помыслить себе такой принцип устройства мира, при котором гипотеза о тварности его была бы излишней. Странники атеистических воззрений давали и дают на этот вопрос утвердительный ответ. Но при этом следует понимать, что такая форма атеизма не могла возникнуть ни в античности, ни

В Средние века — он весь целиком есть следствие нововременной теологии, сформировавшей новую концепцию Бога как границы познаваемого мира. При этом человеческий разум, в полном соответствии с доставшейся ему в наследство от культуры Возрождения целеустремленностью, оказывается склонен всячески расширять пространство умпостигаемого.

В рамках концепции рационализма удалось осуществить первый и, может быть, главный шаг в преодолении последствий ничем не ограниченного возрожденческого индивидуализма. Деятельное самоутверждение индивида приобрело теперь иной, чем в эпоху Возрождения, смысл — познания законов природы как реальности человеческого бытия. В свою очередь, процесс познания стал подчиняться требованиям идеального моделирования мира по определенным рациональным правилам.

Эмпирический навык человека Возрождения целиком и полностью выводился из свойств и качеств его личности. В конце концов, он был личным достоянием самоутверждающегося индивида. Более того, сама глубина, открытость и устремленность самоутверждения в полной мере зависели от этих качеств. Теперь же рациональные правила моделирования мира — и, соответственно, овладения миром — приобретают отчужденный от личности надындивидуальный характер. Они принадлежат Разуму в его всеобщности (и в этом плане созначны смыслообразности Творения), не сводимой к формам индивидуального сознания.

Тем самым каждое индивидуальное сознание получает возможность приобщиться к всеобщему Разуму, но ни одно из них не может претендовать на овладение им в полной мере и отождествление с ним в его целостности. Уделом индивидуального сознания становятся разработка и моделирование частных аспектов всеобщей целостности. Эпоха возрожденческих титанов сменяется эпохой профессионалов, каждый из которых складывает свой обособленный фрагмент общей картины мира.

Для мировоззрения XVII в. еще не были свойственны системные представления, но первые шаги к формированию картины мира как сложного системного целого, объединяющего усилия многих профессионалов, были сделаны именно тогда.

Подвижки в мировоззрении привели к смене культурного лидера. Его место в эпоху Возрождения занимал художник. Это в полной мере соответствовало гуманистическому пафосу утверждения чувственно

воспринимаемого мира как реальности. Именно художник по роду своей деятельности улавливал особенности чувственного восприятия, фиксировал их, предъявлял общественному сознанию, развивал его чувственный опыт и, в конце концов, убеждал его в реальности как самого опыта, так и его предмета.

Теперь же, в XVII в., лидером культуры становится ученый, создающий теоретические — идеальные — модели реальности. Художник отходит на второй план. Художественная деятельность, утратив лидирующее, а потому и идеологически доминирующее положение в культуре, отчасти подчиняет свое развитие утверждающемуся мировоззрению, отчасти начинает оппонировать ему, обнаруживая собственные ресурсы самоопределения в новых социокультурных условиях.

Их проявлением стало формирование в итальянском искусстве конца XVI в. особой педагогической практики, которая позже будет названа академизмом. Ее опыт уже в XVII в. был глубоко осмыслен академиями Франции, создававшими глубоко продуманную теорию классицизма, сообразно которой выстраивалась художественная практика и педагогика в абсолютистски ориентированных государствах. Эта теория хорошо вписывалась в контекст европейского философского рационализма и была очень продуктивна.

Теоретики классицизма формулируют его задачи как «подражание природе, исправленной по античным образцам». «Подражание природе» здесь говорит о связи с возрожденческой традицией утверждения чувственно воспринимаемого мира в качестве мира реального, «античный образец» указывает на тип идеального объекта, с помощью которого эта реальность моделируется.

Но теория и практика классицизма, утверждавшиеся в контексте абсолютистских преобразований, не покрывали собой всей европейской художественной ситуации XVII в. В частности, вне поля действия «государственной» классицистической теории оказался формирующийся как раз в то время художественный рынок, давший образцы «демократического» искусства голландского типа. Оно получило название реализма и демонстрировало вкусы, устремления и ценности формирующейся европейской буржуазии. Вне этих явлений оказалось и искусство, возникавшее в культурном контексте разнообразных исторических коллизий: от хрестоматийной контрреформации до запоздалых секулярных последствий эпохи Возрождения в восточных и западных европейских провинциях — связанных с существованием многочисленных и разнообразных европейских элит.

Рассматривая эту обильную и крайне неоднородную художественную практику, Я. Буркхардт в своих работах о Возрождении, а за ним Г. Вельфлин описали ее — уже во второй половине XIX — начале XX в.! — как некий эпохальный стиль, берущий начало в культуре Возрождения и противопоставленный классицизму [Буркхардт 1904; Вельфлин 1930].

Так слово «барокко», имевшее до того устойчиво отрицательный смысл, постепенно утратило его и стало использоваться как специальный термин истории искусств и шире — истории культуры.

Исследователи следующих поколений стали использовать этот термин так, как если бы стиль барокко действительно существовал в XVII–XVIII вв. в качестве некоего программирующего художественную практику явления, подобного классицизму. Однако это не так. Само понятие «стиль» в этом качестве проделало значительную эволюцию.

Под влиянием индивидуалистической идеологии Возрождения эстетический оценочный аспект понятия «стиль» усиливается тогда, когда имя мастера связывается с авторской ответственностью за должный уровень мастерства, определяющий степень совершенства произведенной им продукции.

Необходимость выявления совершенства «в чистом виде» порождает в XVII в. особое представление о вещи, созданной мастером-художником: продукт его ремесла понимается теперь как произведение искусства. Для того чтобы некая вещь осмысливалась как произведение искусства, актуализируется представление о форме. Характеристика стиля произведения теперь определяется степенью соответствия его формы требованиям «хорошего вкуса» [Алпатов 1987: 27–28].

В условиях разрушения цехового уклада утрачивает актуальность уподобление создаваемого ремесленником продукта каноническому образцу. Как ценность принимается активная авторская воля, не «уподобляющая», а «создающая». В этих условиях стиль произведения, а значит, и совершенную по современным художнику понятиям форму ему необходимо было угадывать. Тем самым ставится проблема совершенной художественной формы.

Ее постановка явилась предпосылкой «науки о форме», создаваемой в XVII в. в стенах академий Франции Фреаром де Шамбре, Роже де Пилем и др. (см.: [Pevsner 1940: 80–81, 93, 103–105] и др.). Фактически она была своего рода практико-методическим руководством, обеспечивающим осуществление художественной деятельности в условиях абсолютистской иерархии. Получение совершенной формы ставилось

теоретиками и идеологами классицизма в зависимости от соблюдения специальных норм художественной практики, которые провозглашались нормами классицистического стиля [Рейнгардт 1964].

Соответственно, впервые разводились практически, хотя это и не фиксировалось теоретически, процессы стилеобразования (создания норм стиля теоретиками классицизма) и формообразования (использования норм стиля художниками для создания своих произведений).

Но фактическое равноправное сосуществование в XVII — начале XVIII в. произведений как официального стиля, так и свободных от стилистического канона, вне рамок абсолютистской регламентации, создало ситуацию, при которой употребление слова «стиль» в повседневном художественном опыте обесмыслилось, но продолжало выступать в нормативном качестве. В частности, в условиях кризиса абсолютизма на художественный рынок начинают поступать произведения в «мавританском», «готическом» вкусе, пасторальные и галантные сцены, авторы которых не скованы рамками официального заказа. Эти работы, не подменяя и не вытесняя произведений канонического стиля, существуют параллельно с ними, составляя им конкуренцию на рынке. Критерии классицистических норм и регламентаций стиля становятся неприемлемы для их оценки, однако они пользуются спросом, что стимулирует их производство.

На художественном рынке создается ситуация, когда границы оценки произведений оказываются размыты. Это не только приводит к кризису классицизма, но и ставит под сомнение «всеобщность» его норм. Если ранее нормы стиля служили гарантией качества заказанного произведения, то в новых условиях они таковыми уже не являются.

Рыночная конкуренция обнажает кризис и обостряет проблему теоретического осмысления феномена стиля, начало которому положил Винкельман. Он усмотрел его предмет в признаках общности художественной формы [Каплун 1985: 15]. Это позволило создать модель истории искусства как истории стилей [Винкельман 1935]. Тем самым была основана традиция использования понятия «стиль» как средства истории искусств [Каплун 1985: 15–17].

Таким образом, складываются две линии развития проблематики стиля: разработка ее в «прикладных теориях», идущих от классицистической «науки о форме», как средства, обеспечивающего художественную практику, — и осмысление стиля как теоретической проблемы искусствознания и истории искусства.

В ее контексте и создавалось впечатление, что мастера XVII в. отождествляли себя с явлением барокко. В действительности этого, разумеется, не было. Более того, ситуация являлась прямо противоположной. Словом «барокко», как помним, третировались мастера, в творчестве которых усматривались проявления непристойности и дурного вкуса.

Естественно, что в такой ситуации у барокко не оказалось «собственной» теории. Поэтому на рубеже XIX–XX вв. она реконструировалась ретроспективно по матрице теории классицистической, что усиливало парадоксальность ситуации: в силу отсутствия теории барокко исследователи были вынуждены приписывать ему свои современные теоретические представления, вольно или невольно впадая в модернизацию [Ильин, Лазарев 1950: 254–261].

Примерам здесь несть числа. В частности, это касается рассуждений о «реализме» искусства барокко.

В искусстве уподобление изображения чувственно воспринимаемым формам окружающего мира еще не является реализмом в строгом смысле. В этом качестве реализм означает либо стилистическую характеристику произведений XVII–XVIII вв., когда продукция рыночной «демократической» художественной практики противопоставлялась ее элитарным формам, подпавшим позднее под общую характеристику «барокко», либо же идейно-содержательную характеристику произведений, связанную с позитивистским мировоззрением, как в XIX в.

С другой стороны, в широком смысле проблема реализма в искусстве оказывается тесно связана не столько с пониманием реальности как онтологического явления, сколько с концепциями реальности, которые складываются в культуре тех или иных исторических эпох.

В связке «концепция реальности — образ мира — тип знания» искусство было традиционно «ответственно» за среднее звено. В своем историческом развитии данная связка выглядит следующим образом. Для античности это «Космос — скульптурная пластика — натурфилософия». Для Средних веков: «Бог — иконопись — схоластика». Для Нового времени: «чувственно воспринимаемый мир — иллюзорность картины классической эпохи, построенной по правилам прямой перспективы, — рационализм».

Как отмечалось выше, гуманизм возрожденческого типа означал признание и утверждение чувственно воспринимаемого мира в качестве реальности. В эпоху Возрождения возникает новое — реалистическое в современном понимании этого слова — мировоззрение, легшее

в основу нововременного искусства и литературы. Его новизна определяется отношением к чувственно воспринимаемому миру, которое противоположно Средним векам, когда основу мирозерцания составляло стремление преодолеть чувственный опыт, заместить его умозрением. Оно было ориентировано на познание мира Абсолюта, который выступал реальностью для средневекового сознания.

Именно в связи с апологией чувственности в культуре Возрождения и последующего Нового времени, когда, как следствие, на первый план выдвигается интерес к человеческой личности, который и лег в основу европейского индивидуализма, культивируется специфически человеческая точка зрения на различные явления жизни. В том числе и в самом прямом смысле слова — как чувственная данность, позволяющая субъекту констатировать свою собственную, индивидуальную, то есть отличную от всех других, отдельную позицию по отношению к окружающему чувственно (прежде всего визуально) воспринимаемому миру. Это обстоятельство дало толчок к разработке проблем так называемой прямой перспективы в изобразительном искусстве — конической математической проекции, дающей на картинной плоскости иллюзию визуального восприятия объектов. Это была революция в мышлении, произведенная искусством Возрождения.

Прямая перспектива была изобретена еще в IV в. до н. э. в греческой сценографии для создания театральных декораций. Затем широко применялась в античном Риме, став основой одного из помпейских стилей. В Средние века в связи с изменением задач, которые решало искусство (стремившееся изобразить не чувственно воспринимаемую, а умозрительно постигаемую реальность мира Абсолюта), прямая перспектива утрачивает значение в искусстве и актуальность в повседневном опыте, сохраняясь лишь в бытовой внехудожественной изобразительности (маргиналиях средневековых рукописей, бытовых записей и т. п.). Эпоха Возрождения заново открыла прямую перспективу и тем самым сформировала качественно новый этап в развитии художественного реализма, продолжавшийся вплоть до XX в. Неслучайно поэтому, что образцы такого искусства восходят к античной пластике.

Вместе с тем возрожденческий гуманизм обозначил те пределы чувственности, которые искусство Нового времени сделало сознательными человеческому измерению в культуре. Именно оно — в широком плане — осмысливалось как реализм.

Искусство же барокко, при всей условности этого термина, обнаруживает общую устремленность к идеализации, но, в отличие от практики классицизма, идеализацию эту драматизирует, подводя к границе противостояния рационально постигаемого и иррационального. Здесь и возникают характерные для барокко представления о «грации», о «декоруме», об «изящных искусствах», «возвышенных образах», «больших эффектах» и т. п., что «реализмом» в точном смысле слова не является.

В последнее время много внимания уделяется трактовке темы сновидений в искусстве и культуре барокко. Однако, как правило, это делается во фрейдистском ключе. Конечно, с точки зрения практики психоанализа такие экскурсы любопытны, но к истории барокко они неприменимы.

Тема сновидений для барочного искусства, безусловно, важна. Важно и то, что ее истоки лежат в культуре Средневековья, к опыту которого барокко обращается как бы «через голову» Ренессанса. В этом контексте сновидение — путь к откровению, почему сквозные его темы были в культуре барокко теми же, что в Средние века: это явления и апофеозы святых, экстатические видения и т. п.

Здесь художественная практика наглядно демонстрирует характерную для западноевропейской культуры XVII–XVIII вв. диалектику рационального–иррационального, в модернизированной истории искусства представленную оппозицией классицизма и барокко. С оглядкой на виртуозность барочного художественного профессионализма можно говорить о парадоксальном рационализме барокко: в его художественной практике разум (*ratio*) подходит к своему пределу. Искусство барокко — попытка постичь иррациональное и воспроизвести его со всем рационализмом виртуозного владения техниками и технологиями художественного мастерства. В самой возможности такого воспроизведения проявляется овладение иррациональным со стороны разума. При этом иррациональное, разумеется, не тождественно фрейдистскому бессознательному — так же, как и разум в концепции философского рационализма XVII в. не отождествляется с индивидуальным человеческим разумом.

Столь же сомнительными выглядят суждения о якобы характерном для искусства барокко «психологизме».

Психологизм как проблема европейского искусства актуализируется в середине XIX в. Он связан с широким проникновением в сферу искусства идей позитивистской философии. То, что в искусстве барок-

ко сегодня кажется психологизмом, есть проявление его имманентной неоднородности и связанной с нею противоречивости, которая ищет выхода — и не находит.

То же касается «демократизма» искусства барокко.

В тех исторических реалиях, о которых шла речь, барокко не имело ни статуса официальной государственной доктрины (как классицизм), ни рыночного бытования, с которым, собственно, и связаны процессы демократизации культуры в Европе Нового времени. Оно было искусством элит — национальных, церковных, социальных и т. п. Поэтому для искусства барокко столь же значимой, как фигура художника (именно в барочной культуре формируется особый его тип — виртуоз), становится фигура заказчика: мецената, покровителя, ктитора, донатора и т. д.

Несмотря на изначальную неоднородность искусства барокко и отсутствие в нем единого стилеобразующего начала, некоторая общность все же была — как внешняя общность формального строя произведений, так и стоящая за нею общность культурных процессов.

Трюизмом стало утверждение, что такой общностью было движение контрреформации в Европе. Однако искусство, по формальным признакам относимое к барокко, существовало и там, где процессы контрреформации были слабо выражены либо вовсе отсутствовали, как, например, в России.

Думаю, что эту общность следует искать в тех интеллектуальных движениях — прежде всего в области теологии и философии, — которые были связаны с преодолением кризиса Возрождения, но не пошли по пути классицистических формализаций. Не оформившись в подобную строгую систему, они очень по-разному обозначили себя в конкретных обстоятельствах, что и дало многообразие проявлений барокко в разных частях европейского мира, в частности на Украине.

Применительно к Украине в ее современном географическом понимании можно говорить минимум о трех разновидностях культуры барокко, достаточно обособленных и самостоятельных.

В первую очередь, это модель польско-литовского типа, реализующая сформировавшуюся в конце XVI–XVII в. западноевропейскую культурную традицию. Данная модель получила распространение на западных территориях Украины, входивших в состав Речи Посполитой. Формально она близка итальянским и немецким образцам, которые сегодня, благодаря трудам Г. Вельфлина, считаются эталонами стиля,

идеологически связана и с католической реакцией, и с влиянием иезуитов, и с запросами шляхты — то есть обладает всеми теми признаками, которые характеризуют «классическое» барокко.

Во-вторых, это модификация, условно называемая «казацким барокко». Она складывается в XVII в. и тяготеет к Центральной и Левобережной Украине. Данная модификация обладает большим своеобразием как формальных признаков, так и процессов складывания. Именно она чаще всего имеется в виду, когда говорят об «украинском барокко».

Формирование этой модификации происходит в исторически обусловленном соприкосновении традиций европейского мира, уже пережившего опыт возрожденческого гуманизма и процессов секуляризации культуры, и наследия Древней Руси, переходившей от Средневековья к Новому времени.

Как известно, XVII век в истории Руси получил характеристику «бунташного». В тот период Русь переживала последствия Смутного времени и польской интервенции, сложный процесс секуляризации, совпавший по времени с церковным расколом, крестьянские войны, начало достаточно массового проникновения на Русь европейцев при Алексее Михайловиче, двоецарствие Ивана и Петра, что, в частности, свидетельствовало о слабости централизованной власти, и т. п.

Данными обстоятельствами объясняется, с одной стороны, тот факт, что на Руси XVII в. барокко в его привычных нам сегодня западноевропейских формах практически не получило широкого распространения, хотя некоторые его образцы имелись как в московской Немецкой слободе, так и в быту крупнейших вельмож, например князя В. В. Голицына. С другой стороны, эти обстоятельства объясняют саму возможность возникновения и своеобразие украинского барокко.

Займствованные казаческой элитой западноевропейские образцы интерпретировались мастерами, которые были воспитаны на сформированных православной («византийской») традицией навыках ремесла. Впоследствии на этой основе сложилась самостоятельная традиция, получившая, в частности, широкое распространение в парсунной живописи.

На Руси образцы парсунного портрета известны уже в конце XVI в. (так называемый Копенгагенский портрет Ивана Грозного, портрет царя Феодора Иоанновича) и в начале XVII в. (портрет князя М. В. Скопина-Шуйского). Но стилистически и технологически они еще воспроизводят опыт иконного письма. В украинской же парсуне второй

половины XVII — начала XVIII в. появляется такое новшество (безусловно, заимствованное из европейского светского портрета), как изображение блеска глаз и направления взгляда. Это, конечно, был революционный переворот в развитии жанра. За ним стояли глубокие мировоззренческие изменения, связанные с отношением к человеку как индивидуальности (следствие возрожденческого антропологического переворота), а также с самоопределением личности в истории и культуре, что несло на себе отпечаток духовных процессов XVII–XVIII вв.

Если западноевропейское барокко вырастает на основе возрожденческой пластики светского характера и является ее естественным развитием, то украинское барокко выступает средством превращения практики «храмоздания» и традиционной иконописи в светскую архитектуру и живопись, пусть даже на религиозные сюжеты. Этим во многом объясняется особенность формообразования в украинском барокко.

Наконец, к середине XVIII в. относится третья модель барокко, получившая распространение на Украине. Она связана с внедрением на территории Малороссии той культурной политики, которая связана с преобразованиями Петра I и его последователей на русском престоле, направленными на европеизацию России через сознательное заимствование форм европейского (прежде всего в немецком варианте) образа жизни.

В этот сравнительно короткий период в культурной жизни России и, соответственно, восточной Украины бурно протекали процессы, фактически вместившие в себя три столетия интеллектуальной жизни Европы, которые связали воедино возрожденческий гуманизм, рационализм XVII в. и просветительство XVIII в.

Особенностью этой культурной модели было то, что в первой половине XVIII в. она фактически стала воплощением «государственной» культурной политики российского абсолютизма; подобная «политизация», как уже отмечалось, не была свойственна тому культурному конгломерату, который получил название западноевропейского барокко.

Отсюда вытекают два следствия. Во-первых, в искусстве России первой половины XVIII в. барокко действительно оформилось в некое программно — через систему образования — утверждаемое стилистическое направление. Во-вторых, заимствование в качестве культурного образца европейского образа жизни именно форм барокко было достаточно внешним и случайным обстоятельством по отношению к протекавшим в культурной жизни России процессам. Этим, в частности, объ-

ясняется сравнительно легкий переход российского искусства второй половины XVIII в. от барочных к классицистическим ориентациям, в то время как глубинный смысл происходящих процессов не претерпел больших изменений.

Своеобразием культурной ситуации на Украине XVII–XVIII вв. было то, что все эти модели сосуществовали в пространстве и времени, часто пересекаясь и стимулируя развитие друг друга. Наличие разных модификаций барокко обеспечивало необходимое разнообразие культурного пространства Украины при сравнительно слабой развитости других форм культуры и искусства.

Таким образом, разговор о стилистической осмысленности явления барокко и его трансформациях в европейской художественной культуре XVII–XVIII вв., несмотря на кажущуюся хрестоматийность, представляется отнюдь не бесполезным и не исчерпываемым наличным обилием текстов. Новые горизонты исследований этой проблематики связаны, в частности, с изучением таких вопросов, как взаимосвязи и взаимовлияния профессиональной и народной традиций в культуре барокко; явления параллелизма в культурных процессах Западной и Восточной Европы XVII–XVIII вв.; своеобразие процессов секуляризации в культуре XVII–XVIII вв.; корреляция элитарных и «низовых» форм культуры, механизмов и процессов ее демократизации в XVII–XVIII вв. и др.

Дискуссия по теме, казалось бы, давно изученной и закрытой, бывает полезна тем, что заставляет внимательно взглянуться в знакомый материал и обнаружить «белые пятна» там, где все проблемы, казалось бы, решены. Сама противоречивость и неоднородность явлений, зачастую обобщенно именуемых «культурой барокко», создает продуктивный повод для подобной дискуссии.

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов 1983 — *Алпатов М. В.* Художник и заказчик // Декоративное искусство СССР. 1983. № 7.
- Буркхардт 1904 — *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1904. Т. 1.
- Вельфлин 1930 — *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л., 1930.
- Винкельман 1935 — *Винкельман И.-И.* Избр. произв. и письма. М.; Л., 1935.
- Гвардини 1990 — *Гвардини Р.* Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4.

- Гомбрих 1998 — *Гомбрих Э.* История искусства. М., 1998.
- Даниэль 1986 — *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. Л., 1986.
- Ильин, Лазарев 1950 — *Ильин М. А., Лазарев В. Н.* Барокко // Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М., 1950. Т. 4.
- Кантор 1970 — *Кантор А. М.* Барокко: Архитектура, изобразительное и декоративное искусство // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1970. Т. 3.
- Каплун 1985 — *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. М., 1985.
- Лосев 1978 — *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Лотман 1996 — *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
- Рейнгардт 1964 — *Рейнгардт Л. Я.* Эстетика французского классицизма // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.
- Pevsner 1940 — *Pevsner N.* The Academies of Arts. Cambridge, 1940.

И. И. Свирида
(Москва)

Взрыв и метаморфоза в культуре эпохи Просвещения¹

Понятия, в том числе научные, обогащенные дополнительными смыслами в процессе их метафоризации и превратившиеся в результате в понятия-метафоры, несомненно расширяют возможности исследования и осознания того или иного культурного явления, того или иного культурного процесса. К числу таких инспирирующих понятий-метафор принадлежит и понятие *взрыв*, выдвинутое Ю. М. Лотманом при разработке концепции культурной динамики.

При этом автор предупреждал, что такого рода понятия таят в себе определенную опасность: «Метафоризм, когда он выступает под маской моделей и научных определений, особенно коварен» [Лотман 1992: 35].

Опасность обнаруживается и при завышенной оценке сходства между двумя сближаемыми объектами. А именно это сближение, представление о сходстве часто далеких предметов лежит, как известно, в основе творения метафор. Х. Л. Борхес, завершая эссе «Метафора», заметил, что если когда-то будет написана история метафор, то раскроется, сколько истин и заблуждений таили в себе эти догадки, имея в виду под догадками субъективное впечатление сходства между различными предметами, что, собственно, ведет к рождению понятий-метафор, о чем писал еще Аристотель в своей «Риторике» [Борхес 1994].

По словам Х. Ортеги-и-Гассета, метафора — «необходимое орудие мышления, форма научной мысли <...> Употребляя ее, ученому случается сбиться и принять косвенное или метафорическое выражение его соб-

¹ Статья печатается в авторской редакции.

ственной мысли за прямое. Подобная путаница, конечно, достойна порицания и должна быть исправлена <...> Однако ошибка в применении метода — не довод против него самого. Поэзия изобретает метафоры, наука их использует, не более. Но и не менее. Метафора — это перенос названия, при котором мы отдаем себе отчет в том, что оно используется не по его прямому назначению» [Ортега-и-Гассет 1991: 400].

Такой перенос требует более внимательно отнестись к различию физического взрыва как действия и взрыва как семантического результата, контаминация которых далеко не всегда приводит к адекватному описанию художественных явлений. При этом последствия взрыва не всегда приносят ожидаемый конструктивный результат.

Метафоре часто присуща неоднозначность смыслов — понятие *взрыв* метафорически может означать и чрезвычайно бурное событийное начало какого-то процесса, и его умиротворенный конец, отмечал Ю. Лотман. Неустойчивость понятий-метафор влечет за собой вопрос: если не в результате взрыва, то какими альтернативными путями возникали и утверждались в творчестве и проникали в художественную жизнь новаторские явления в искусстве той или иной эпохи, достаточно ли для их описания этого одного понятия?

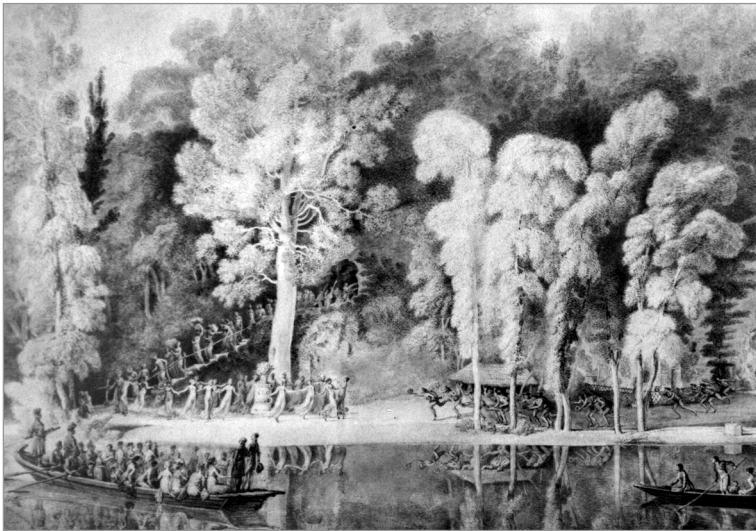
В данном случае это будет рассмотрено на материале эпохи Просвещения, которая не только изменила весь строй европейской культуры XVIII в., но и на долгий период во многом предопределила ее будущее развитие.

Мыслители Просвещения были далеки от того, чтобы отдаться на волю непредсказуемого взрыва, чреватого высвобождением «большого количества энергии, сконцентрированной в ограниченном объеме, и за короткий промежуток времени», по унифицированному определению, принятому в современных отечественных энциклопедиях и словарях. Согласно Э. Кассиреру, выдающемуся знатоку эпохи, мысль просветителей «не только устремляется к новым, неизведанным прежде целям, она еще желает знать и то, куда ведет дорога всего движения, и она хочет сама, собственными силами установить направление этого движения» [Кассирер 2004: 17]. Так что просветителей вряд ли устраивала неуправляемость взрыва (ил. 1).

Вероятно, поэтому Великую французскую революцию они не считали выразительницей своих идей и результатом собственной деятельности. Англичанин Эдмунд Бёрк — автор наиболее многочисленных сочинений того времени о Французской революции, искал «свидетельства отказа англичан от права на восстание, [он же] категорически от-

рицал необходимость ниспровержения [во Франции] старого порядка» [Чудинов 1993: 229–230].

Философов Просвещения не удовлетворяло также Декартово разделение материи и духа, они писали об установлении всеобщих связей, признавали преемственность развития природы, природных форм, что привело Ж. Б. Ламарка к теории эволюции. По его словам, последовательность развития природных форм направлена к *прогрессу*. Так он ввел это ключевое слово эпохи. Ламарк защищал представление об исторической последовательности развития органического мира. Согласно Кассиреру, «время, в которое живет Д'Аламбер, ощущает себя захваченным и увлекаемым вперед могучим движением, [однако] эпоха не хочет и не может <...> просто отдаться этому движению: она стремится понять его источник и цель, его „откуда“ и „куда“» [Кассирер 2004: 17].



Ил. 1. Ж.-П. Норблен. Нимфы и сатиры. Представление в Пулавах у входа в гроты. Сепия, 1803, Национальный музей в Варшаве

Просветители высоко ценили также научное предвидение как объективно значимое и ведущее к умозаключениям. Относительно наук Дидро ощущал, что в этой области близится великий переворот, который философ связывал с интерпретациями природы [Д. Дидро. Мысли к истолкованию природы. 1754]. Д'Аламбер, один из ведущих мысли-

телей XVIII в., не принимая взрыв, назвал другую форму движения, ведущую к прогрессу, — «брожение умов» [цит. по: Кассирер, 2004: 17].

Среди результатов этого «брожения» был сформированный той эпохой естественный парк, который принадлежал к числу наиболее плодотворных и масштабных проектов эпохи Просвещения, уступая, быть может, только концепту *естественный человек*. Если один из них претендовал изменить тип *homo sapiens*, то другой — преобразовать обитаемое им пространство. Реализация второй задачи изменила облик не только отдельных местностей, городов но и целых стран (как Англия) (ил. 2).



Ил. 2. Ланселот Капабилити Браун. Приор парк. 1765

По масштабам преобразования окружающего пространства кардинальные изменения, связанные с естественным парком, могли бы быть названы взрывом. Однако созревание концепции парка спокойно длилось десятилетия, а появление естественных садов в качестве активно влияющего образца зашло в XX и даже XXI в. С ходом времени преображению постепенно подверглись все основные элементы сада (от его рельефа и до рисунка дорожек), что позволяет наряду с понятием *взрыв* выдвинуть понятие *метаморфоза* (*ж. р., ед. ч.*), *метаморфоз* (*м. р., ед. ч.*) (греч. Μεταμόρφωσις — превращение) как необходимое для описания художественных явлений и процессов, связанных с преемственностью традиций. Постепенно и непрерыв-

но преемственность обнаруживалась в изменениях, происходивших в садовой сфере, что в сумме преобразило жизненное пространство людей XVIII в.

С точки зрения метаморфоза может быть проанализировано любое явление, находящееся в «культурном обращении». Способность культуры к творению и претворению явлений неизбывна и позволяет культуре меняться самой и изменять мир. Метаморфозы и преемственность традиций — два фундаментальных основания культуры, влияющих на ее существо, актуальное состояние и положение между прошлым и будущим.

Метаморфоза не владеет разрушительной силой, однако обладает способностью к различного рода превращениям, благодаря чему способна преодолевать чуждую ей статику. Не случайно Вертумн, этрусский по происхождению бог земледелия, садов и всяческих перемен и трансформаций (*Vertumnus*, от лат. *vertere* — превращать), в Древнем Риме стал олицетворением метаморфоз и богом садов, часто принимая облик не только садовника, но и различных персонажей, в частности, старухи (в сценах встречи Вертумна с богиней плодов Полноной она выполняла роль свахи).

Лексема *метаморфозы*, хотя отягощенная биологическими коннотациями, а благодаря Апулею и Овидию «литературизованная», позволяет принять ее в качестве понятия, адекватно определяющего культуру как животворный организм, находящийся в процессе непрерывного становления и преображения.

По масштабу изменений в художественно-эстетической и дидактической программе, по новизне композиционных принципов, появление естественного парка могло бы быть описано как взрыв. Однако в данной связи говорить о нем не приходится, так как вызревание концепции этого парка длилось полвека, а дорога от истоков заняла тысячелетия — она восходит к библейским описаниям, в которых можно усмотреть предшествование и регулярному, и естественному парку [Свирида 2009а: 81–82].

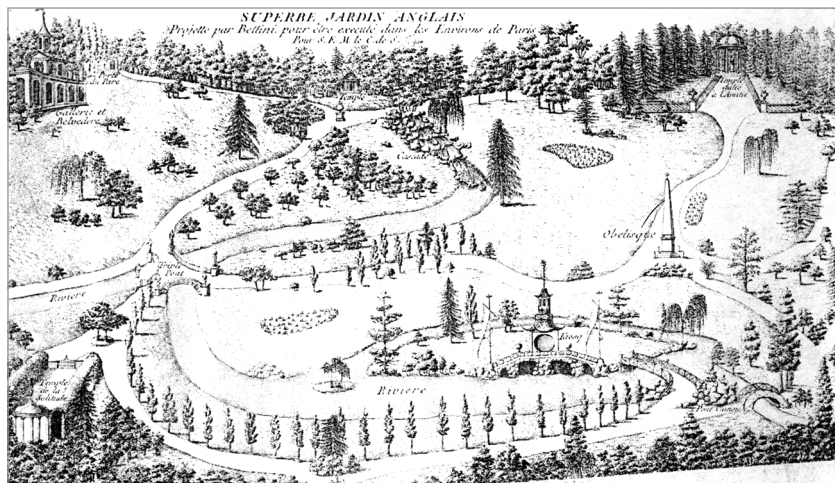
Появление английского парка иногда называли «садовой революцией». Ее целью могло стать свержение господства дворцово-паркового Версаля и регулярного французского сада, в целом неинтересного англичанам уже в силу того, что он был французским.

Однако все совершалось мирно. И именно французы создали переходный тип сада, который сами назвали англо-китайским и который соединил живописное и регулярное начала. Именно там нашел свое

наиболее яркое выражение французский по генезису и по духу стиль рококо, о чем свидетельствуют сады, созданные польским экс-королем Станиславом Лещинским в предоставленных ему Людовиком XVI лотарингских землях.

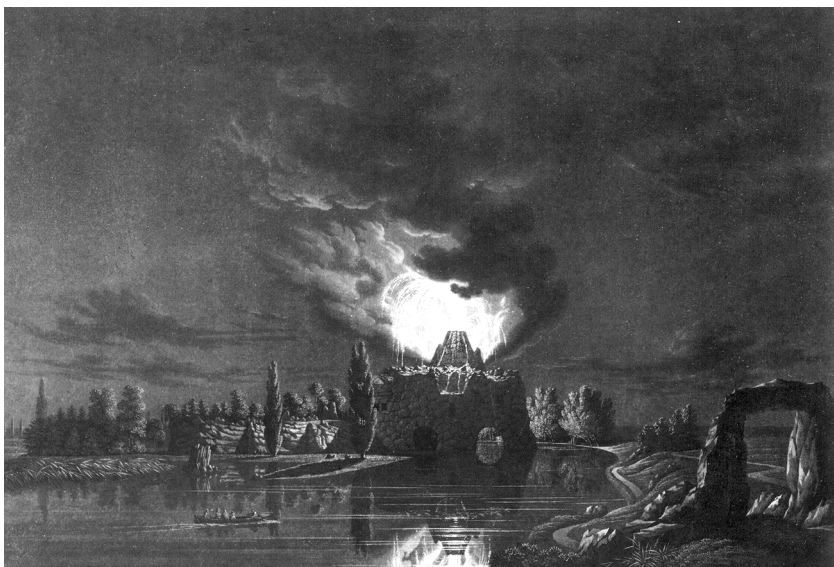
Учитывая существование множества сфер в пространстве культуры, ее полисемантический характер, Ю. М. Лотман в своей книге поднял вопросы о границах применения понятия *взрыв* как относительно различных культурных эпох, так и сфер культуры, их отдельных слов. В этой связи существенно также определить, в какой мере понятие *взрыв* универсально, адекватно и исчерпывающе для описания художественных процессов.

Лотман писал не только о взрыве как проявлении динамического начала в культуре. «Постепенные процессы, — утверждал он, — обладают мощной силой прогресса» [Лотман 1992: 18]. Именно в этой формулировке появляется ключевое слово эпохи Просвещения — *прогресс*. При этом развивается мысль, что *взрыв* и *постепенность* — «две стороны одного процесса, взаимно необходимые и сменяющие друг друга в единстве динамического развития» [Лотман 1992: 19]. Автор отказывается от их оценок, аксиологического противопоставления, однако пишет о разном восприятии понятия *взрыв* в различные культурные эпохи.



Ил. 3. Франческо Беттини (Великолепный Английский сад). Ж. Л. Ле Руж. Фрагменты новых модных садов и англо-китайские сады. 1776–1787

Какую же форму в эпоху Просвещения приобретали динамические процессы в культуре? Из сказанного выше можно заключить, что это не был *взрыв* или *хотя бы* только взрыв — не случайно в тот век данная лексема не стала ключевой. Эпоха, проповедовавшая пацифизм, универсализм, всеобщее равенство, отличалась от предшествовавшего ей XVII в., который был временем общеевропейских войн и проникнутого драматичным пафосом барочного искусства. Концепты барокко строились на оппозициях. В отличие от этого, изменения семантики и форм европейского искусства в годы Просвещения не принимали характер взрыва — барокко спокойно перешло в рококо — этот изящный стиль, в свою очередь, легко уступил место неоклассицизму, смягчив его, сделав более женственным по сравнению с барочным классицизмом XVII в., что отвечало феминистским идеям, начавшим формироваться в Век философов [Свирида 2009а: 350–369] (ил. 3).



Ил. 4. Искусственный вулкан. Вёрлиц. Конец XVIII в.

Исключением, визуально напоминающем о взрыве, стал Вулкан в парке Вёрлиц. Он был создан принцем Леопольдом III Фридрихом Францем Ангальт-Дессауским под впечатлением Везувия. Появление

искусственного Вулкана, возможно, единственного в садах Европы, было связано с предромантической категорией *Ужасного*, распространившейся в конце XVIII в. благодаря Эдмунду Бёрку как эстетический критерий, который он, однако, ставил ниже категории *Возвышенного* (ил. 4).

Преобразования Петра I часто определялись как взрыв. Действительно, казалось бы, что, как не строительство Петербурга по его общеевропейскому значению и новизне для России можно было бы представить в качестве взрыва. Однако в глазах иностранных современников, приезжавших в Россию и описывавших происходившее в ней, это выглядело иначе. Как будет ясно из последующего, проблема была в живучести российских традиций.

Культура, отмечал Лотман, многослойна и в разных странах различна. Строительство регулярного Петербурга совпало по времени с зарождением в Англии концепции английского естественного парка. То и другое приходится на самое начало XVIII в. Одновременно русское садово-парковое искусство на примере Версаля осваивало опыт регулярного сада. Однако еще задолго до появления в России первых признаков английского естественного сада здесь произрастали более естественные древнерусские фруктовые сады. Пережив время преобразования их в регулярные под влиянием версальской садовой моды, русские сады вновь оказались включены в метаморфозу, превратившую их в живописные. В результате менялись их формы, функции и семантика. Это позволило русским садам войти в общеевропейское русло.

«Садовая» тема так или иначе постоянно возникала в многочисленных иностранных сочинениях о России. Интерес к ней усиливался под влиянием всеобщего увлечения садами. Ни до, ни после они не занимали столь высокое место в культуре, в XVIII в. слово *сад* стало одним из ключевых.

Со времени Людовика XIV сады служили знаком государственного престижа, что отразилось на характере европейских дворцово-парковых ансамблей, в том числе Петергофа Петра I, и привело, в частности, к постоянному соотносению этой царской летней резиденции с Версалем [Свирида 2009а: 209–220; Свирида 2006: 5–41] (ил. 5).

Иногда преобразования XVIII в. называют «садовая революция». Однако они не были кратким взрывом — в теоретических дискуссиях и трудоемких ландшафтных работах рациональный геометризм французских садов, овладевший в первой половине XVIII в. Европой, сменился ком-

позиционной и эмоциональной свободой английского пейзажного парка, который на континенте утвердился если не количественно, то как модный тренд. Изменились облик садов и критерии их оценки.



Ил. 5. Петергоф. Общий вид

Общеввропейские новации не стерли сложившихся национальных традиций, которые различным образом выступали как в самих садах, так и в их взаимоотношениях с окружающим пространством. Русской культурно-исторической ситуации, особенно начала XVIII в., был свойствен синкретизм типологических признаков, различных по характеру и хронологически разведенных в западноевропейской культуре.

Датчанин Юст Юль, посетив дворец А. Меншикова, отметил, что у него «все было пышнее, чем у других русских сановников и бояр ... Тем не менее старинные русские обычаи проглядывали во многом» [Юль 2001: 121]. Против этого был направлен указ Петра I, вышедший через год после закладки Петербурга (1704), — вопреки давней традиции было велено располагать «каменные строения по улицам и переулкам, а не посреди дворов» [цит. по: Пушкин 1979: 93] (ил. 6).



Ил. 6. Подворье Чудова монастыря в Кремле

Хотя строительство Петербурга мыслилось Петром I в качестве программного разрыва с древнерусской традицией, которую для него олицетворяла Москва, однако сложившиеся формы постоянно актуализировались. Это происходило в большинстве ненамеренно и вынужденно, а также вопреки всем царским предписаниям — в Петербург по приказанию царя московские жители переселялись вместе со своим скарбом, привычками и представлениями, а также своими «дворовыми» мастерами (в отличие от иностранных, «придворных») (ил. 7).

В сочинениях зарубежных авторов, посещавших в начале XVIII в. Россию, можно найти различные свидетельства того, что Петербург и его сады не сразу приняли гармоничный классический вид. Это отразилось и в лексике — язык реагировал на все изменения. В петровское время даже художественно оформленные сады часто называли «огородами» (вероятно, от польск. *ogród* — сад), в частности «веселыми». Феофан Прокопович в своей «Истории императора Петра Великого» именовал Летний сад «вертоградом».



Ил. 7. Федор Васильев. Сенная площадь. 1719. Бумага/карандаш, ГРМ

Эпоха Просвещения, создав естественный, живописный парк, создала и особый тип окружающего человека пространства. Во второй половине XVIII в. он распространился по всей Европе, выйдя и за ее пределы. До наших дней английский парк сохранился в качестве активной модели все новых садов (например, в Германии, в Бонне, в конце XX в. были разбиты обширные ландшафтные надрейнские парки). В настоящее время композиционные принципы английского парка используются в Москве при реконструкции ее зеленых насаждений.

Все это не может быть описано при помощи понятия *взрыв*. Сущности происходившего отвечает понятие *метаморфоза*, посредством которой можно рассматривать любое художественное явление, эволюцию художественных процессов.

В целом философы Просвещения были далеки от того, чтобы отдаться на волю непредсказуемого взрыва, чреватого, согласно унифицированному определению современных энциклопедий и словарей, высвобождением «большого количества энергии, сконцентрированной в ограниченном объеме и за короткий промежуток времени».

Тем не менее изменения садового искусства, связанные с отходом от регулярного геометрического садоводства и обращением к живописным пейзажным принципам, по своему значению, казалось, хотя бы метафорически, могли бы быть названы взрывом. Однако в связи с ними

все же не приходится говорить о взрыве, этот метафорический образ мало подходит для истории садов — взращивание концепции естественного сада спокойно длилось десятилетия до середины XVIII в. Истоки же его, как уже говорилось, восходят к библейским текстам. При таком развитии сада трудно описывать его историю с точки зрения взрыва. Зато она органично сочетается с рассмотрением посредством понятия *метаморфозы*.

Что касается практических реализаций, отдельные регулярные сады могли быстро преображаться в пейзажные, следуя уже выработанной композиционной схеме и семантической программе. Их декорацию могли легко менять, как на сцене, что было одним из проявлений театральности, которая в культуре Просвещения служила синтезирующей формой искусств [Свирида 2000: 5–18].

Все это вызывает необходимость вернуться к вопросу — в какой мере понятие *взрыв* универсально, адекватно, а также самодостаточно для описания художественных явлений в культуре XVIII в. В первой половине того века преобразованию подверглись все основные элементы садов, включая композиционные и семантические. Чтобы их описать, наряду с понятием *взрыв* важно обратиться к уже названным понятиям *метаморфоза* и *метаморфоз* (м. р., ед. ч.), которые позволяют описать не только новые процессы, но и связанные с творческими преобразованиями, происходившими в художественных текстах, каким был и естественный английский парк, а также с преемственностью традиций [Свирида 2009а: 165–171].

Метаморфоза, не обладая разрушительным началом, вместе с тем всегда чужда статике, которая отсутствует и в композиции естественных садов — их пространство рассчитано на продолжительные прогулки, в том числе конные, смену садовых посадок, а также времен года.

Русская культура внесла свои особенности в ход названных процессов. Материалом для их представления может послужить начальный период строительства Петербурга, а также время появления в России естественного парка — одного из наиболее плодотворных проектов эпохи Просвещения. Он зародился в Англии в первые десятилетия XVIII в., а во второй его половине распространился по всей Европе, выйдя за ее пределы и дойдя до Ближнего Востока и Америки. Появление естественного парка по его месту в культуре, масштабу «смыслового переворота» (термин Ю. М. Лотмана) в его философско-дидактической программе, новизне разработанных композиционных принципов могло бы быть описано как взрыв.

Однако, как уже отмечалось, в этой связи не приходится говорить о взрыве, так как вызревание теоретических основ, концепции этого парка длилось полвека, а дорога от истоков была длиннее на тысячелетия — она восходит к библейским описаниям [Свирида 2009б: 78–97].

Лишь Хорас Уолпол в «Истории современного вкуса в садоводстве» посредством метафоризации представил рождение естественных садов как одноразовый момент. Говоря о раскрытии садового пространства в окружающий мир, что служит одним из важнейших признаков естественного парка, Уолпол писал, что живописец Вильям Кент (его он считал «отцом» естественного сада) однажды перепрыгнул через парковую ограду и тем самым «снял» ее как барьер, мешавший свободному слиянию сада с окружающими его полями и лесами, а также лишил ее сакральной и символической функций.

В этой связи привлекают внимание обозначенные Ю. М. Лотманом вопросы о границах применения понятия *взрыв* как относительно различных культурных эпох, так и сфер культуры, их отдельных слоев [Лотман 1992: 25–26]. Это подводит и к вопросу о том, в какой мере понятие *взрыв* универсально, адекватно и исчерпывающе для описания художественных процессов.

Ю. М. Лотман писал не только о взрыве как проявлении динамического начала в культуре. «Постепенные процессы, — утверждал он, — обладают мощной силой прогресса» [Лотман 1992: 18]. Именно в этой формулировке появляется ключевое слово эпохи Просвещения — *прогресс*. При этом развивается мысль, что взрыв и постепенность — «две стороны одного процесса, взаимно необходимые и сменяющие друг друга в единстве динамического развития [Лотман 1992: 19]. Автор отказывается от их оценок, однако пишет о разном восприятии понятия *взрыв* в различные эпохи.

При всей цельности концепции естественного парка, его программе были присущи парадоксы, которые объяснимы не посредством понятия *взрыв*, а с позиций метаморфозы. Отражая и формируя мироощущение человека просвещенной эпохи, сад откликался на ее рационализм и сенсуализм, желание «натурализовать» сады и культивировать природу, сочетать приятное и полезное [Свирида 1994: 52–75]. Сады разбивались «по законам природы», искусственно и искусно воспроизводя ее формы, в чем заключался один из парадоксов английского сада: он образовывал пространство, которое уподоблялось природному, замещая его и опосредуя связь человека и природы,

принять которую не в сакрализованной форме и садовых имитациях, а в ее естестве он оказался готов лишь к концу XVIII в. Пока же царил в большей или меньшей степени искусственная естественность, в чем можно видеть проявление двойственности мировосприятия той эпохи. Она была присуща и ее вкусу, что ощущали сами просветители [Библер 1974: 27].

Это было возможно, так как естественность означала лишь идеал, к которому стремились создатели садов. Естественное превращалось в искусственное, а искусственное выдавало себя за естественное. Их оппозиция снималась. Просвещение в этом случае, как и других, обнаружало характерную для него тенденцию примирять антиномии. Еще в начале века у Шефтсбери проявилась «эстетическая примиренность», позволявшая без критической остроты осуществить ломку «философской архитектуры» барокко и перейти к принципам естественного разума.

Другой садовый парадокс состоял в том, что естественный сад оставался в рамках нормативной поэтики, хотя активно способствовал растворению ее норм. Желание следовать гению места также укладывалось в рамки классицизма с его требованием «соответствия» (*decorum*).

Естественный парк был скомпонованным ландшафтом. Местные особенности сказывались в той мере, в какой они сочетались с общим замыслом создать пейзаж-картину. Лишь Руссо и Вильям Чемберс, носитель и пропагандист китайских естественных садов, акцентировали различия между естественным и сотворенным ландшафтом.

Приведенные нами выше примеры свидетельствуют, что далеко не все может быть описано лишь при помощи понятия *взрыв*. Сущности происходившего в более широком контексте отвечает понятие *метаморфоза*, посредством которого можно рассматривать любое художественное явление, так как оно всегда находится в подвижности — будь то благодаря руке создающего его мастера, глазу рассматривающего его зрителя или участию самого художественного произведения в современной ему художественной жизни и культурных процессах, особенно связанных с традицией.

ЛИТЕРАТУРА

- Библер 1974 — Библер В. С. Салоны Дидро, или Парадоксы просвещенного вкуса // Художественная культура XVIII в. М., 1974.
Борхес 1994 — Борхес Х. Л. Метафора // История вечности. М., 1994.

- Дидро 1986 — *Дидро Д.* Мысли к истолкованию природы // Дидро Д. Собр. соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1.
- Кассирер 2004 — *Кассирер Э.* Философия Просвещения. М., 2004.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Ортега-и-Гассет 1991 — *Ортега-и-Гассет Х.* Две главные метафоры. К двухсотлетию Канта / Пер. Б. В. Дубина, М., 1991.
- Пушкин 1979 — *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 9.
- Свирида 2000 — *Свирида И. И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 5–18.
- Свирида 2006 — *Свирида И. И.* Версаль в русской культуре: Между реальностью и мифом // Россия и Франция XVIII–XIX век. М., 2006. Вып. 7. С. 5–41.
- Свирида 2009а — *Свирида И. И.* Метаморфозы в пространстве культуры. М., 2009.
- Свирида 2009б — *Свирида И. И.* Между *sacrum* и *profanum* // Метаморфозы в пространстве культуры. М., 2009. С. 78–97.
- Чудинов 1993 — *Чудинов А. В.* Эдмунд Бёрк и его оппоненты (первые размышления англичан о Великой французской революции) // Культура эпохи Просвещения. 1993.
- Юль 2001 — *Юль Ю.* Записки датского посланника в России при Петре Великом // История России в мемуарах современников. Лавры Полтавы. М., 2001.

Д. К. Поляков
(Москва)

Революционная эпоха и языковой взрыв: русский язык в 1920-е и в 1990-е гг.

В названии нашей статьи содержится отсылка к известной книге А. М. Селищева «Язык революционной эпохи» [Селищев 1928] — одному из первых в русистике социолингвистических исследований, выполненных «по горячим следам» событий 1917 г. Книга вышла из печати в 1928 г., а под революционной эпохой подразумевается период начиная с 1917 и заканчивая 1926 г., основная же часть наблюдений относится к 1923–1926 гг. В книге представлена попытка «осветить различные стороны языковых переживаний последних лет» [Селищев 1928: 3]; из ряда схожих исследований ([Mazon 1922], [Карцевский 1923], [Винокур 1929], [Поливанов 1931]) монография Селищева выделяется прежде всего широтой охвата материала, что позволяет считать ее важнейшим из описаний тогдашней языковой ситуации¹.

Язык этого периода по скорости изменений в различных его сферах можно сравнить с языком другого времени, ставшего для русского общества и русского языка революционным — рубежом 1980–1990-х годов. Такое сравнение продемонстрировало бы как универсальные механизмы реакции языка на резкие социальные изменения (лавинообразный поток новой лексики, перемещение прежних периферийных языковых элементов в центр, смена прототипических моделей коммуникативных ситуаций и т. д.), так и факты, характерные исключительно для определенного периода. Идея схожести революционных процессов в раз-

¹ Помимо упомянутой монографии, перу А. М. Селищева принадлежит ряд более частных публикаций на эту тему, вошедших в 1-й том его избранных трудов [Селищев 2003]. О других исследованиях русского языка 1920-х гг. см. в [Селищев 1928: 227] и в [Живов 2005].

ные эпохи не нова: например, сам А. М. Селищев находит параллели между изменениями в русском языке анализируемого им периода и во французском языке эпохи Великой французской революции [Селищев 1928: 17–22]; много позже А. Д. Дуличенко изобразил «социальную обусловленность состояния русского языка» в виде горизонтальной линии с двумя симметрично расположенными возвышениями слева и справа, призванными символизировать революционные и перестроечные «возмущения» (соответственно 1920-х и 1980–1990-х гг.), в то время как ровной линией между ними обозначалась стабилизация, ведущая к застандартизованности [Дуличенко 1994: 2]; беглое сравнение языковых изменений 1990-х с послереволюционным периодом находим и у В. И. Костомарова [Костомаров 1999: 5]. Наконец, об универсальности механизмов «революционного ниспровержения традиционного языкового стандарта» писал В. М. Живов в тонком разборе книги А. М. Селищева [Живов 2005]. Однако последовательное сопоставление двух интересующих нас периодов не проводилось, хотя и, как следует уже из вышесказанного, может быть осуществлено. Наличие *tertium comparationis* здесь объясняется тем, что революционные социальные процессы накануне обеих эпох, 1920-х и 1990-х гг., принесли не менее революционные изменения в культуре и обусловили «ускоренное развитие» языка (почти в тех же формулировках — об «ускоренном темпе развития» пореволюционного языка — см. в [Карцевский 1923: 70]). На конференции, посвященной категории взрыва, обсуждалось, возможно ли применение данного понятия к культурным и языковым процессам. А. М. Селищев, описывая изменения в русском языке 1920-х гг., не упоминает о революционности их как таковых, но лишь фиксирует многочисленные инновации революционного времени. С. О. Карцевский, напротив, посвятил этому вопросу специальную главу своей работы 1923 г. — «Язык революции и революция языка». Ее главным выводом является невозможность применения термина «революция» к языку, поскольку его «дух» определяется вовсе не лексикой, а грамматикой (практически не изменившейся в пореволюционный период); кроме того, все наблюдаемые изменения, по его мнению, являются «обычными нормальными языковыми процессами, но с ускоренным темпом» [Карцевский 1923: 69–70]. Г. О. Винокур, полемизируя с Карцевским, полагал, что «о революции в языке можно метафорически приблизительно говорить и без наличия таких языковых фактов, которые просто-напросто разрушали бы существующую грамматическую организацию языка» [Винокур 2006: 88], и проводил

аналогию с жизнью социальной, из которой и был заимствован сам термин *революция*.

Применение метафоры *взрыва* к определенным периодам функционирования языка или отказ от нее зависят как от оптики исследователя, так и от того, какой именно языковой феномен подвергается анализу. Разногласия между Карцевским и Винокуром, на наш взгляд, вызваны тем, что в центре их внимания были разные сущности: Карцевский констатировал отсутствие революции для языка вообще, т. е. для этнического языка («дух» которого и определяется грамматикой), в то время как аналогии с социальной жизнью и с политической культурой, предлагаемые его оппонентом, более справедливо применять по отношению к литературному (стандартному) языку — на который, как на феномен культуры, в первую очередь и влияют революционные изменения в обществе. Зоны употребления стандарта и субстандартных идиомов перераспределяются, в стандарт вводятся элементы, ранее для него не характерные; иными словами, происходит **отталкивание** от прежних норм литературного языка, ассоциировавшегося со старым строем и, что самое важное, бывшего частью старого культурного кода. Следовательно, «новый» язык — это «специфический социальный инструмент, входящий в набор орудий культурной революции. Его предназначение состоит в расправе со старой социально-культурной элитой и в конструировании элиты новой, для которой „птичий язык“ революции служит символическим индикатором новой лояльности» [Живов 2005]. Языковые инновации в революционные эпохи, таким образом, находятся не только в номинативной, но и в символической плоскости. Их появление вызвано как необходимостью называния новых понятий и возможной ориентацией на нового адресата, так и программным отказом от какой бы то ни было континуальности по отношению к предшествующему стандарту.

Отталкивание от литературного языка предыдущей эпохи является универсальной чертой языка любого пореволюционного периода, а различие между языком 1920-х и 1990-х гг. заключается прежде всего в источнике новых языковых элементов. Если в 1920-е гг., в соответствии со сформулированным лозунгом построения *нашего, нового мира* происходил переход от устойчиво национальных символов к символам интернациональным², в духе господствующей идеологии,

² В этом же ряду стоят осуществленный переход к метрической системе мер и весов и к григорианскому календарю, а также рассматривавшиеся проекты перевода русского языка на латинскую графику.

то одним из источников инноваций 1990-х гг. стал, наоборот, именно дореволюционный языковой стандарт. Обращение к нему характеризовало как номинативную, так и сугубо символическую область. В номинативной сфере наблюдается возвращение из пассивного запаса, деархаизация ряда слов, связанных с дореволюционным культурным кодом, прежде всего в политической и экономической сферах (ср. *губернатор, градоначальник, управа, дума* и мн. др.). Символическую функцию представляет довольно частое в то время обращение к дореформенной орфографии (как правило, в коротких текстах — например, табличках с наименованиями банков, страховых компаний, других бизнес-структур, предприятий сферы услуг) или распространение в той же сфере старославянских начертаний букв.

Однако основным источником новых элементов были — как и в 1920-е гг. — иностранные языки, с той лишь разницей, что палитра внешних источников в 1920-е выглядит гораздо разнообразнее. Лексические, фразеологические и словообразовательные элементы заимствуются преимущественно из немецкого и французского языков, а также из польского, поскольку многие революционеры имели польское происхождение [Селищев 1928: 41–46]. Заимствования же в 1990-е гг. осуществлялись почти исключительно из английского языка [Крысин 2008].

Наплыв заимствований в 1920-е гг., по Селищеву, связан с тем, что они, будучи еще до 1917 г. характерными для узуса революционных деятелей, после их победы проникли в стандарт. Большинство их — термины, имевшие «ограниченный круг распространения» и функционировавшие «в среде книжной, философской, в среде политико-экономистов и социологов» [Селищев 1928: 28]. Данные термины, как показал В. М. Живов, были чрезвычайно важны для понимания идеологических установок и, шире, всего дискурса новой власти и новой культуры (ср. *комиссар, комиссариат, декрет, мандат* и проч.). Обращение к заимствованиям, таким образом, также имеет символическую функцию: «новые имена создают новое жизненное пространство, в котором человек со старыми культурными навыками чувствует себя неуютно» [Живов 2005].

Аналогичной является роль заимствований и в 1990-е гг.: они имеют и номинативную, и символическую функции. Если воспользоваться классификацией причин заимствований, разработанной Л. П. Крысиным, распределив их с учетом функции, получим следующее: к номинативной функции относятся заимствования: а) заполняющие но-

минативные лакуны (*грант, зомби, скотч, хостис, этаназия* и др.), б) разграничивающие содержательно близкие, но различающиеся понятия (*визажист — гример, гешефт — бизнес, киллер — убийца, плер — проигрыватель*), в) приводящие нерасчлененность обозначаемого понятия с нерасчлененностью обозначающего (*йети — снежный человек, таблоид — бульварная газета, саммит — встреча в верхах*), г) являющиеся частью сложившейся терминосистемы, в состав которой входят элементы, однородные по источнику происхождения. Напротив, символической функции отвечают заимствования, сделанные по «социально-психологическим причинам» — из-за того, что иноязычное слово кажется более «ученым», «красиво звучащим», более престижным и коммуникативно актуальным по сравнению с исконным (классификация и примеры даны по: [Крысин 2008: 188–197]).

Материал показывает, что многие заимствования в каждый из периодов нередко глоссировались, т. е. сопровождалась в текстах толкованиями или имеющимися в языке синонимами: *Непрямые выборы в нелокальные, неместные советы; Гегемон (руководитель) всей демократии; Стимул (побуждение) к борьбе; Ребята, бросавшие камни в проходящие трамваи со штрейкбрехерами (люди, которые замещают забастовщиков)* [Селищев 1928: 30]. Глоссирование является неизбежным этапом включения заимствованного слова в речь; материал 1990-х гг. тоже свидетельствует о частом сопровождении слова синонимами, толкованиями или, наоборот, комментариями, с помощью которых автор пытается дистанцироваться от употребленного слова (*как сейчас принято говорить, как сейчас выражаются* и т. д.), ср. примеры из: [Крысин 2008: 199]: *Каждый в Латвии сегодня знает значение слова «апатрид». Это человек, не имеющий гражданства; Профессиональный киллер. По-русски — убийца; ...в моду входит целибат, то есть половое воздержание мужчин*, и т. п.

Еще одним параллельным для рассматриваемых эпох процессом становится вхождение в литературный язык большого количества вулгаризмов, элементов жаргона и арго разных социальных групп ([Селищев 1928: 68–85; Живов 2005; Костомаров 1999; Русский язык 1996: 79–84; Нецименко 2001: 107] и др.), что связано с усилением влияния их представителей в социуме, а также — вновь — с программным отрицанием старого языкового стандарта, избавлением от его регламентированности. Характерны в этой связи нарекания на то, что жаргонизмы и вулгаризмы становятся не просто распространенными, а распространенными в тех жанрах, где они ранее категорически не допуска-

лись — см. цитату из заметки журналистки И. Овчинниковой о проникновении жаргона в язык газеты, приводимую в [Костомаров 1999: 59–60]. Подобные заключения сделал и С. О. Карцевский, отметивший, что в языке появились те слова и выражения, которые «совершенно не допускались в прежние годы *литературными* (курсив наш. — Д. П.) приличиями»; «слова *сволочь, похабный* <...> не только слышатся, но и пишутся» [Карцевский 1923: 71].

Той же символической функцией «отталкивания от старого» обладают и многочисленные неологизмы, образованные по собственным моделям. Для 1920-х гг. небывало актуальным словообразовательным способом является аббревиация — в некоторых моделях сокращений, впрочем, можно усматривать немецкое или польское влияние ([Селищев 1928: 158–166], [Винокур 2006: 91–101] и др.), более того, аббревиатуры стали одним из языковых символов той эпохи (ср. строчки из «Прозаседавшихся» В. Маяковского *Кто в глав, / кто в ком, / кто в полит, / кто в просвет* и мн. другие тексты). В советский период аббревиация как способ образования новых слов расширила свое влияние (уже без экстремизма, характерного для 1920-х гг.), и потому наличие аббревиатур уже не является сильным языковым маркером, хотя, безусловно, новые сокращения появлялись и позднее. Отличительной чертой 1990-х гг. является создание аббревиатур, которые являются средством не только номинации, но и «экспрессии, художественной выразительности» [Русский язык 1996: 121]. Это находится в русле карнавализации (в т. ч. литературного языка), характерной для эпохи — в противовес зарегламентированности предыдущего периода.

Пространство языковых изменений в 1990-е гг. хорошо изучено. О динамических инновациях в языке того времени написано много работ ([Дуличенко 2004; Русский язык 1996; Костомаров 1999; Крысин 2000; Русский язык 2001] и др.), во многих из которых отмечалась социальная природа собственно языковых процессов. Это «демократизация общества, деидеологизация многих сфер человеческой деятельности, анти тоталитарные тенденции, снятие разного рода запретов и ограничений в политической и социальной жизни, „открытость“ к веяниям с Запада в области экономики, политики, культуры и т. д.» [Крысин 2008: 13]. Бесспорно, напрямую связывать все активные процессы в языке с изменениями социального характера значило бы упрощать ситуацию, однако для некоторых сфер такая связь выглядит вполне отчетливой: развитие областей знания привело к появлению или возрождению целых коммуникативных сфер, увеличению потока англоязычных заим-

ствований, активизации и речевых жанров, предполагающих свободу речевого поведения (радио- и телеинтервью, ток-шоу); наконец, в роли одного из основных факторов изменений выступает стремление избавиться от старого культурного кода — в 1990-е гг., однако, менее последовательное, чем в 1920-е.

Эта непоследовательность привела в итоге к языковому и культурному эклектизму, характерному для 1990-х гг., и затем, с реабилитацией советского дискурса, лишь усилившемуся. В различных коммуникативных сферах было узаконено сосуществование элементов противоборствующих, взаимоисключающих языковых и культурных кодов, ср. восстановление некоторых норм дореволюционного речевого этикета, в частности формы обращений *господин / госпожа* при сохранении формы *товарищ* в армии; та же непоследовательность характерна для изменений топонимикона, где одним из первых — также символических — шагов на рубеже 1980–1990-х гг. стало возвращение исторических наименований улиц и городов, однако с сохранением многих советских и редким появлением совсем новых номинаций. Это породило и исключения в устойчивых номинативных моделях, когда мотивация некоторых производных наименований оказалась утраченной, ср. *Санкт-Петербург* и *Екатеринбург*, но по-прежнему *Ленинградская* и *Свердловская области* (нарушение модели «наименование областного центра → наименование соответствующей области»), вплоть до курьезных случаев типа сохранения наименования московской станции метро *Улица Подбельского* в течение почти 15 лет после переименования самой улицы в *Ивантеевскую* — станция, таким образом, указывала на отсутствующую реалию (о переименованиях 1990-х гг. см.: [Костомаров 1999: 18–25], [Русский язык 1996: 346])³.

В целом же, как говорилось выше, возможность применения термина «взрыв» по отношению к описанным языковым процессам зависит

³ Вот что замечает В. М. Живов о переименованиях 1920-х гг. в связи с аббревиацией: «...существенны переименования прочих предметов публичной сферы: учреждений, должностей, сфер деятельности и т. д. Именно в этой функции преобразователя жизненного пространства выступают многочисленные аббревиатуры. Человек старой культуры терялся между Наркомпросом, Цекубу, РКК, НКВД, ликбезом, учбатом. Точно так же чужим в этом вербальном ландшафте оказывался и крестьянин. <...> Не менее существенно, однако, что деятели большевистского режима в этих же условиях чувствовали себя как дома. Это были их сокращения, они обладали ключом для этой абракадабры букв, и данное знание, как и всякое знание подобного рода, означало власть и дискурсивно выделяло новую элиту» [Живов 2005].

от исследовательской оптики. Как и всякий термин, особенно возникший в результате метафоризации, он сохраняет простор для толкований и в применении к разноплановым сущностям дает различные понятийные эффекты. Ключевые для толкования этого термина *семы*, а именно *неожиданность*, *внезапность*, *спонтанность* — обладают весьма широким значением, и потому ответ на вопрос о том, какие же конкретные явления считать взрывом в культуре / языке, будет обусловлен перцепцией исследователя, либо признающего за явлениями действительности взрывной характер, либо видящий их бурное (ускоренное), но континуальное развитие.

Существенным, однако, оказывается то, что внезапные на первый взгляд явления могут быть в действительности вызваны логикой исторического процесса. Резкое изменение речевого стандарта в рамках определенных жанров и коммуникативных ситуаций (например, телепередач, выпусков новостей и вообще жанров СМИ, демонстрировавших до 1990-х гг. четко регламентированные образцы книжной речи), которое можно счесть продуктом языковой революции, на самом деле идет в русле глобальных тенденций демократизации (в [Костомаров 1999] — «либерализации», в [Нещименко 2001] — «массовизации»), начавшихся задолго до этого — одним из ее показателей и является закрепление за текстами СМИ статуса главного источника нормирования языка, переход к ним этого статуса от текстов художественной литературы, совершившийся в течение последнего полувека [Нещименко 2001].

Как возникновение нового слова регулярно является «не чем иным, как более широким распространением в обществе слова уже известного и раньше какой-нибудь одной социальной группе» [Карцевский 1923: 12], так и перемены в коммуникативных сферах, катализатором которых стали быстрые социальные трансформации, происходят не внезапно, но начинают появляться задолго до самого «взрыва». Уместно в этой связи привести цитату из заметки журналиста и публициста Юрия Сапрыкина, посвященной юбилею телепередачи «Взгляд», возникшей в 1987 г. и изменившей представления о стандартах языка телевидения:

«Леонид Парфенов в недавней лекции на „Дожде“ вспоминал, какой эффект произвела на него фраза, сказанная политическим обозревателем Александром Бовиным в начале очередной „Международной панорамы“: „На этой неделе мир узнал, что есть на свете такие Фолклендские острова“. В 1982 году на советском телевидении подобное

построение фразы, да еще с такой интонацией — не в рупор и не из громкоговорителя, не казенно-дикторски, а иронически-человечно, — выглядело чем-то неслыханным: как будто гипсовый памятник слез с постамента, расстегнул верхнюю пуговицу рубашки и заговорил обычным человеческим языком» [Сапрыкин 2014].

Отмечаемые и исследователями, и обычными носителями языка «революционные» перемены в лексике, связанные в 1990-е гг. прежде всего с «засильем» англицизмов (точнее, американизмов), тоже на самом деле не стали новацией этого времени: «неоправданное» их распространение начинается уже в 1970-е годы, причем как в жаргоне (ср. ушедшие ныне жаргонизмы *герла*, *флэт*, *сэин* и т. п.), так и в книжном языке (многочисленные термины). Это уже тогда вызвало неприятие некоторых лингвистов. Показательна, например, едкая критика американизмов со стороны Ф. П. Филина:

«Во-первых, беспрецедентное их количество, особенно в специальной терминологии. Можно без преувеличения сказать, что в специальной лексике их насчитывается десятки и сотни тысяч, причем намечается тенденция вытеснения ими уже существующих или возникающих точных русских соответствий. Во-вторых, почти одностороннее движение терминологии: масса американизмов вторгается в русский язык, но мало заметно воздействие русской лексики на английскую. В-третьих, наметившееся у некоторых лиц бездумное лингвистическое подражание всему американскому (Грибоедов в свое время едко высмеивал „французско-нижегородское наречие“, а теперь пришла пора говорить об „американо-нижегородском сленге“»)» [Филин 1981: 302–303], цит. по: [Дуличенко 1994: 322–323].

Социальная революция всегда приводит к революции коммуникативной: элементы, бывшие на периферии языка, перемещаются в центр, и наоборот; сущность языковых изменений в 1920-е и в 1990-е гг. подобна. Это универсальное отталкивание от предыдущего стандарта: «механизмы разрушения обладают собственной внутренней логикой, не зависящей от того, что разрушается» [Живов 2005]. Различия между рассматриваемыми эпохами относятся прежде всего к источникам обогащения нового стандарта. Значительную роль в 1990-е играет актуализация дореволюционных понятий и их номинаций — наряду с процессами, характерными и для 1920-х гг.: деактуализацией значений, отражавших прежние реалии, номинацией новых реалий, в т. ч. с помощью заимствованной лексики, распространением в литературном языке жаргонизмов и вулгаризмов и др. В то же время источник

изменений, как правило, появляется в языке задолго до «революции», resp. «взрыва»: факты, интерпретируемые ранее как нарушения, со временем становятся частью канона.

ЛИТЕРАТУРА

- Винокур 2006 / 1929 — *Винокур Г. О.* Культура языка. М., 2006 (1-е изд. — 1924, 2-е, расшир. изд. — 1929).
- Дуличенко 1994 — *Дуличенко А. Д.* Русский язык конца XX века. Мюнхен, 1994.
- Живов 2005 — *Живов В. М.* Язык и революция. Размышления над старой книгой А. М. Селищева // Отечественные записки. 2005. № 2 (23). (Режим доступа: <http://www.strana.oz.ru/2005/2/yazyk-i-revolyuciya-razmyshleniya-nad-staroy-knigoy-a-m-selishcheva>)
- Карцевский 1923 — *Карцевский С. И.* Язык, война и революция. Берлин, 1923.
- Костомаров 1999 — *Костомаров В. Г.* Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. 3-е изд., испр. и доп. СПб., 1999.
- Крысин 2000 — *Крысин Л. П.* О некоторых изменениях в русском языке конца XX века // Исследования по славянским языкам. 2000. № 5.
- Крысин 2008 — *Крысин Л. П.* Русское слово, свое и чужое. М., 2008.
- Нещименко 2001 — *Нещименко Г. П.* Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: Проблемы. Тенденции развития // Вопросы языкознания. 2001. № 1.
- Поливанов 1931 — *Поливанов Е. Д.* Революция и литературные языки народов Союза ССР // Поливанов Е. Д. За марксистское языкознание. М., 1931. (Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/apr/textes/polivan/poliv4.htm>)
- Русский язык 1996 — Русский язык конца XX столетия (1985–1995) / Под ред. Е. А. Земской. М., 1996.
- Русский язык 2001 — Русский язык: функциональная и территориальная дифференциация / Под ред. Л. П. Крысина. М., 2001.
- Сапрыкин 2014 — «Молодежи были сданы все карты»: Юрий Сапрыкин о первом выпуске программы «Взгляд» // Коммерсант-Weekend. 2014. 26.09. (Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2569484>)
- Селищев 1928 — *Селищев А. М.* Язык революционной эпохи. М., 1928.
- Селищев 2003 — *Селищев А. М.* Труды по русскому языку. Т. 1. Язык и общество / Сост. Б. А. Успенский, О. В. Никитин. М., 2003.
- Филин 1981 — *Филин Ф. П.* Истоки и судьбы русского литературного языка. М., 1981.
- Mazon 1920 — *Mazon A.* Lexique de la guerre et de la révolution en Russie (1914–1918). Paris, 1920.

ВЗРЫВ ЛИТЕРАТУРНЫЙ

Е. А. Яблоков
(Москва)

Взрыв как тема и символ в европейских литературах рубежа XIX–XX вв.

Ю. М. Лотман отмечал, что в Новое время «социокультурные процессы оказались под влиянием образа взрыва не как философского понятия, а в его вульгарном соотнесении с взрывом пороха, динамита или атомного ядра. Взрыв как явление физики, лишь метафорически переносимое на другие процессы, отождествился для современного человека с идеями разрушения и сделался символом деструктивности» [Лотман 1992: 22]. В нашем обзоре мы будем исходить в основном из такого «вульгарного» понимания взрыва: речь пойдет об эксплозийной топике в литературных сюжетах, о взрыве как элементе художественного мира. При этом следует сделать важное уточнение: в центре нашего внимания — взрыв *глобальный* (независимо от его конкретных физических масштабов и реализованности), символизирующий радикальное обновление мира. Такой взрыв — акт нового Творения, и ему адекватен образ не «просто» человека, а, выражаясь в духе Кириллова из романа «Бесы» (1872), *человекобога* [Достоевский 1974: 189].

Границы «нашего» периода можно условно обозначить двумя романами, в которых мотив взрыва имеет существенное значение: это «Кукла» (1889) Б. Пруса и «Мост на Дрине» (1945) И. Андрича. А примерно «посредине» между этими двумя точками в начале 1920-х гг. в Петрограде математик и геофизик А. А. Фридман создал космологическую нестационарную модель, обусловившую появление теории расширяющейся Вселенной и космогонической концепции Большого взрыва. Перефразируя этот популярный сегодня термин, можно сказать, что нас интересуют литературные произведения, где речь идет о попытках человека организовать «Большой взрыв-2».

В связи с историей культуры нередко забывают о научных и технологических факторах цивилизации; между тем они оказывают влияние на общественное сознание, отражаясь и в литературе. В нашем случае важно отметить, что вторая половина XIX в. — время создания все более эффективных взрывчатых веществ. Так, в 1867 г. появился динамит, изобретенный А. Нобелем (символично, что Нобелевская премия, которой отмечаются «прорывные» достижения науки, существует благодаря взрывчатке). В начале XX в., перед Первой мировой войной, стал распространяться тротил (полученный еще в 1860-х гг.) — именно он окажется наиболее «популярным» взрывчатым веществом XX в. Кстати, самый мощный техногенный (хотя и случайный) взрыв «неатомного» типа произошел 6 декабря 1917 г.: в канадском Галифаксе загорелся и взорвался французский пароход «Монблан» с 2500 т взрывчатых веществ; при этом фрагменты весом 100 кг разлетались на расстояние 19 км от места взрыва, а 500-киллограммовые — на три километра.

Атомная эпоха формально вне рамок «нашего» периода — считается, что идея ядерного оружия появилась в конце 1930-х гг. Однако в художественной литературе оно «возникло» несколькими десятилетиями раньше. Так, в романе Г. Уэллса «Освобожденный мир» (1913) речь идет о полномасштабной атомной войне, к которой приходит технократическая цивилизация, утратившая смысл движения:

Наряду с колоссальным развитием производства шло гигантское уничтожение былых ценностей. Пылающие огнями фабрики, которые работали день и ночь, сверкающие новые автомобили, которые бесшумно мчались по дорогам, стаи стрекоз, которые парили и реяли в воздухе, — все это было лишь мерцанием ламп и огней, загорающихся, когда мир погружается в сумрак и ночь. За этим спящим сиянием зрела гибель, социальная катастрофа [Уэллс 1964: 324].

Изобретатель Холстен в 1933 г. находит способ высвободить энергию атома, и к середине XX в. разражается ядерная война:

На вооруженном до зубов земном шаре одно государство за другим, предвосхищая возможность нападения, спешило нанести удар. В испуге и страхе они бросались в войну, стремясь раньше других пустить в ход свои бомбы. <...> По словам одного писателя того времени, человечество было подобно спящему, который бессознательно играет спичками и пробуждается, объятый пламенем [Уэллс 1964: 387–388].

Атомная катастрофа не только выгнала людей из городов, оборвала их деловую деятельность и экономические связи — она разрушила их старинный, устойчивый образ мыслей, уничтожила предрассудки и понятия, некритично унаследованные от предков. Выражаясь языком прежних химиков, начался новый «процесс возникновения»; люди были освобождены от всех прежних уз, и им предстояло заменить их другими, которые могли оказаться и хорошими, и дурными [Уэллс 1964: 458].

Когда Уэллс в начале XX в. писал эту книгу, будущему «отцу» атомной бомбы Р. Оппенгеймеру не было и десяти лет. Но прошло время, и Уэллсу (умершему в 1946 г.) довелось дожить до события, получившего кодовое название «Тринити»: 16 июля 1945 г. на полигоне в штате Нью-Мексико была испытана атомная бомба — а меньше чем через месяц такая же бомба упала на Хиросиму.

Важно отметить, что к концу XIX в. доминировавшее в культурном сознании представление о поступательном, прогрессивном движении цивилизации стало сменяться идеей цикличности. Особое значение в культуре вообще и искусстве в частности обрела апокалиптическая топика — возобладало представление о том, что обретение «иной» реальности, переход от «ветхого» мира к «новому» совершится скачкообразно, «взрывным» образом. Особую роль сыграла философия Ф. Ницше; характерна цитата из его книги «Сумерки идолов» (1888):

Великие люди, как и великие времена, суть взрывчатые вещества, в которых накоплена огромная сила... Если напряжение в массе становится слишком велико, то достаточно самого случайного раздражения, чтобы вызвать к жизни «гения», «деяние», великую судьбу¹ [Ницше 1990: 618].

Через несколько десятилетий — в условиях, когда «великие времена» уже наступят, — эту мысль будет варьировать Е. И. Замятин, кото-

¹ С. Франк соотносит с этими тезисами рассуждения Ю. М. Лотмана: «Состояние взрыва характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же. Это делает возможным неожиданные перескоки в совершенно иные, непредсказуемые структуры организации. Невозможное делается возможным» [Лотман 1992: 245]. «Подчеркивая, что индивид имеет возможность и власть становиться действующим лицом истории культуры благодаря непредсказуемым, творческим действиям, Лотман возвращается (не делая это явно в каком-либо месте) к Ницше, чья идея генеалогии и понимание исторического события как „результата неисторического мгновения“, ведущего „к нарушениям, которые расторгают самопонятность того, что существует теперь“, образовывали важный исходный пункт также для Фуко и Делеза. Лотман описывает момент взрыва как момент „отождествления всех противоположностей“ очень схоже с Ницше» [Франк 2012: 22].

рый в статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923) настаивает на благотворности «взрывного» мироощущения:

Взрывы — мало удобная вещь. И потому взрывателей, еретиков, справедливо истребляют огнем, топором, словом. Для всякого сегодня, для всякой эволюции, для трудной, медленной, полезной, полезнейшей, созидательной, коралловой работы – *еретики* вредны... <...> Справедливо рубят голову еретической, посягающей на догмы, литературе: эта литература — вредна.

Но вредная литература полезнее полезной: потому что она антиэнтропийна, она — средство борьбы с обывательством, склерозом, корой, мхом, покоем [Замятин 1999: 96–97].

Мотив тотально-«обновляющего» взрыва формируется в литературе XIX в. постепенно. Например, финал упомянутого романа Б. Пруса подобной семантики не несет — герой «Куклы» Вокульский взрывает остатки замка и камень, символизировавший, в частности, его отношения с Изабеллой Ленцкой, и при этом инсценирует самоубийство [Прус 1900: 403–404], однако взрыв не свидетельствует о «человекобожеской» установке персонажа. В принципе Вокульский может затем отправиться к профессору Гейсту и включиться в работу по поиску металла легче воздуха, но это лишь один из возможных «векторов» эволюции, и неизвестно, двинется ли Вокульский в данном направлении. Подобный пример видим в романе Г. Сенкевича «Пан Володыевский» (1888): в финале герой взрывает защищаемую им крепость — этот поступок, бесспорно, свидетельствует о рыцарском героизме Володыевского, «первого солдата Речи Посполитой» [Сенкевич 1984: 397], но не имеет «космически»-преобразующего характера².

Куда более масштабный, уже вполне «человекобожеский» проект намечен в не написанном, а лишь задуманном романе Э. Золя «Париж» (1898). Его замысел возник под влиянием серии взрывов, произведенных в начале 1890-х гг. анархистами в столице Франции и вызвавших панику

² Взрыв как метафора кризиса биографии и мировоззрения характерен, например, для творчества Л. Н. Толстого (имевшего, кстати, опыт офицера-артиллериста): вспомним в романе «Война и мир» Андрея Болконского, раненного при взрыве гранаты во время Бородинского сражения [Толстой 1940а: 253–254]. Образу разлетающегося *огненного* шара, обозначившего кульминацию судьбы Болконского, контрастно противопоставит непоколебимый в своей целостности (несмотря на кажущуюся аморфность) шар *водяной*, который видится Пьеру Безухову во сне [Толстой 1940б: 158] и воплощает принципиально иную модель мира.

по всей стране. Главный герой Пьер Фроман заявляет, что время евангельской истины прошло и мир нуждается в новом спасительном учении. Брат Пьера, ученый Гийом, изобретает взрывчатые вещества, помогает террористам и хочет осуществить взрыв храма. Пьер предотвращает этот взрыв, но сам все больше верит в науку как новую религию [Эйхенгольц 1939: 522–524, 528]. Золя выдвигает идею, что изобретение нового оружия сделает войну невозможной, — этот мотив будет развит в его романе «Труд» (1901).

Напротив, для главного героя драмы Л. Н. Андреева «Савва» (1906) характерна агрессивно-«сверхчеловеческая» установка, он провозглашает императив тотального разрушения культуры: «Нужно, чтобы теперешний человек голый остался, на голой земле. Тогда он устроит новую жизнь» [Андреев 1990: 385]; «светопреставление... нужно. Лечили их лекарством — не помогло; лечили их железом — не помогло. Огнем их теперь надо — огнем!» [Андреев 1990: 406]; «Он идет, свободный человек! Он родится в пламени!.. Он сам — пламя и разрушение!» [Андреев 1990: 425]. Задуманный Саввой Тропининым взрыв чудотворной иконы на Пасху — откровенно символический акт, призванный провести «водораздел» между двумя культурными эпохами. Но хотя взрыв и прозвучал, замысел героя не реализован: икона остается невредимой [Андреев 1990: 426, 436], а Савву толпа убивает [Андреев 1990: 439–441].

Разумеется, в андреевской пьесе отразилась атмосфера первой русской революции, характеризовавшаяся, в частности, усилением терроризма³; взрывы стали едва ли не обыденным явлением — характерно, что в 1905 г. в газетах перестали печатать подробные отчеты о террористических актах, вместо этого в специальных разделах просто сообщалось об очередных случаях революционного и правительственного насилия [Могильнер 1999: 66].

Среди радикальных партий начала XX в. террору были привержены прежде всего эсеры-максималисты; впрочем, с ними солидаризировались и социал-демократы. Инженер-химик Л. Б. Красин (после Октябрьского переворота он станет одним из членов большевистского правительства) в 1905–1907 гг. возглавлял работу Боевой технической группы при ЦК РСДРП(б) — лаборатория, изготавливавшая адские машины, ручные гранаты и бомбы, располагалась в квартире М. Горького в Москве, на углу Моховой и Воздвиженки (д. 4/7). При этом шел «об-

³ Тема актуализировалась в общественном сознании значительно раньше — одним из ключевых моментов стало убийство Александра II (1881).

мен опытом» между российскими террористами и радикалами других стран. Участник группы Красина Н. Е. Буренин вспоминал:

В 1905 году царская полиция была крайне обеспокоена тем, что в Петербурге появились ручные бомбы болгарского образца, так называемые «македонки». Реакционная газета «Новое время» писала тогда, что она не понимает, откуда могли эти бомбы попасть в Петербург. А попали они в Питер так.

В Македонии участники национально-освободительной борьбы против турецких поработителей применяли ручные бомбы особого типа. Узнав об этом, Петербургский комитет РСДРП направил в Македонию одного из наших химиков — Скосаревского («Омегу»). Предварительно Скосаревский заехал в Женеву, где получил нужные адреса. Из Македонии «Омега» привез образцы и чертежи бомб. Красин внес в конструкцию бомб некоторые усовершенствования, и производство «македонок» стало быстро налаживаться в наших конспиративных мастерских и лабораториях [Буренин 1961: 65].

Терроризму отдали дань многие политические деятели; например, «взрывная» тема в начале XX в. была актуальна для человека, который спустя 20–30 лет станет символом целой эпохи в истории Польши. Будущий маршал Ю. Пилсудский в 1904 г. создал Боевую организацию Польской социалистической партии, осуществившую несколько десятков терактов и нападений на учреждения и организации (только в 1906 г. боевиками Пилсудского было убито более трехсот российских чиновников и военнослужащих).

Неудивительно, что образ взрыва в «террористическом» контексте присутствует во множестве произведений литературы начала XX в. Среди них, например, роман «Тайный агент» (1907) Ю. Коженевского, вошедшего в литературу как английский писатель Джозеф Конрад. Герой романа Карл Верлок — шпион и профессиональный анархист, завербованный русским посольством и одновременно лондонской полицией, который имеет задание организовать в Лондоне серию взрывов. В среде российских террористов происходит и действие романа Конрада «На взгляд Запада» (1910) [Конрад 2012].

Однако это романы скорее авантюрного толка. В аспекте нашей темы более важны произведения о нравственных проблемах, перед которыми оказываются персонажи, взявшие на себя «сверхчеловеческое» бремя, в том числе право распоряжаться жизнями окружающих. Один из примеров — рассказ Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Помогите вы! (Бред красным карандашом)» (1906), где герой — психически больной

человек, считающий себя террористом: «Я был революционером. Бросал бомбы. Убивал виновных и невинных. Над первыми я был судьей, а вторые так себе попались... Это было весело и жутко... до того, что... до тошноты, до приторной тошноты!» [Зиновьева-Аннибал 1997: 173].

В рассказах А. С. Грина отразился личный психологический опыт автора, который некоторое время был связан с террористами. Например, герой рассказа «Марат» (1907) носит такое прозвище, поскольку его считают безжалостным и равнодушным к крови [Грин 1980: 42]; однако он не может бросить бомбу в некоего высокопоставленного чиновника из-за того, что вместе с ним в карете сидят жена и сын⁴ [Грин 1980: 47]. Герой рассказа «Карантин» (1908), получивший для совершения теракта «металлическую коробку, формой и тусклым цветом скорее напоминавшую мыльницу, чем снаряд» [Грин 1980: 137] и ощущающий поработченность этим предметом, в итоге освобождается из-под роковой власти — внутренне перерождаясь, отказывается от своих намерений, взрывает бомбу в лесу и вместо движения к смерти открывается навстречу миру: «Завтра он уедет из тихого, сонного городка, уедет жить другой, неясной жизнью.

— Жить! — сказал он негромко, прислушиваясь. — Хорошо...» [Грин 1980: 147].

Одним из известнейших произведений о террористах стала повесть В. Ропшина (Б. В. Савинкова) «Конь бледный» (1909), в которой, по словам Д. С. Мережковского, «запах динамита смешан с апокалипсическим ладаном» [Мережковский 1914: 20]. Для главного героя по имени Жорж взрыв представляет собой обыденную, «бытовую» реальность: «Динамит сильно пахнет аптекой, и у меня по ночам болит голова» [Савинков 1990: 309]. При этом постоянная близость к смерти — гибель товарищей Жоржа и его собственная «смертоносность» (недаром в качестве заглавия избран образ одного из всадников Апокалипсиса [Откр. 6: 8]) — лишают героя каких бы то ни было идеалов, приводя к полному опустошению и ожиданию смерти: «Было желание, я делал мое дело. Я не хочу ничего теперь. <...> Во что верить? Кому молиться?.. Я не хочу молитвы рабов... <...> Когда звезды зажгутся, упадет осенняя ночь, я скажу мое последнее слово: мой револьвер со мною» [Савинков 1990: 374].

⁴ Прямая аллюзия на историю убийства великого князя Сергея Александровича: эсер И. П. Каляев сперва не смог произвести теракт, так как в карете с княжеской четой находились дети; убийство было совершено спустя два дня.

Книга Савинкова во многом повлияла на роман А. Белого «Петербург» (1913), где существование главных героев определяет роковая «сардинница»:

Не сардинница, а сардинница ужасного содержания!

Металлический ключик уже повернулся на два часа, и особая, уму непостижная жизнь в сардиннице уже вспыхнула; и сардинница хоть и та ж — да не та; там наверно ползут: часовая и минутная стрелки; суетливая секундная волосинка засакакала по кругу, вплоть до мига (этот миг теперь недалек),— до мига, до мига, когда... —

— ужасное содержание сардинницы безобразно вдруг вспучится; кинется — расширяться без меры; и тогда, и тогда: разлетится сардинница...

— струи ужасного содержания как-то прытко раскинутся по кругам, разрывая на части с бурным грохотом столик: что-то лопнет в нем, хлопнув, и тело — будет тоже разорвано; вместе с щепками, вместе с брызнувшим во все стороны газом оно разбросается омерзительной кровавою слякотью на стенных холодных камнях... —

— в сотую долю секунды все то совершится: в сотую долю секунды провалятся стены, а ужасное содержание, ширясь, ширясь и ширясь, свиснет в тусклое небо щепками, кровью и камнем [Белый 1994: 237].

При этом взрыв является не просто сверхтемой, но структурным принципом произведения, обуславливая его поэтику:

У Андрея Белого в «Петербурге» есть сквозной образ взрыва, начинающегося в одной точке и беспредельно расширяющегося, захватывающего все вокруг себя и дематериализующего тела, попадающие в его расширяющееся поле... <...> Именно ему удалось преобразить хаос взрыва в новую революционную художественную форму. В его прозе, и особенно в «Петербурге», нам явлен пример того, как дисперсия, утрата формы сама может стать новой поразительной художественной целостностью [Ямпольский, эл. публ.].

Такая «эксплозийная» модель реализована и в романе Белого «Котик Летаев» (1916), где автор моделирует «взрывообразное» развитие человеческой экзистенции от эмбрионального состояния, когда зародившееся в виде точки самоощущение резко расширяется, захватывая (осваивая, актуализируя и тем самым создавая) окружающий мир:

...Будто все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами.

Позднее возникло подобие: переживающий себя шар; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь — «внутри»; ощущались неодолимые дали: с периферии и к... центру. <...>

«Я — ширюсь...» —

— так сказал бы младенец, если бы мог он сказать, если б мог он понять [Белый 1997: 27–28].

Первый сознательный миг мой есть — точка; проникает бессмыслицу он; и — расширяя, он становится шаром, а шар — разлетается: бессмыслица, пронизывая его, разрывает его...

Стаи мыльных шаров вылетают из легкой соломинки... Шар — вылетит, подожжет, проиграет блеском; и — лопнет; капелька вязкой жижи, раздутая воздухом, заиграет светами мира... Ничто, что-то и опять ничто; снова что-то; все — во мне, я — во всем... [Белый 1997: 32].

Параллельно с «Петербургом», как уже говорилось, был написан роман Уэллса «Освобожденный мир» о ядерной войне: «Весной 1959 года уже около двухсот центров цивилизации (и каждую неделю их количество возрастало) были превращены в негаснущие очаги пожаров, над которыми ревели малиновое пламя атомных взрывов» [Уэллс 1964: 388]. Спустя десять лет эта тема возникнет и у Белого: в романе «Москва» («Московский чудак» — 1925; «Москва под ударом» — 1926; «Маски» — 1931) открытие профессора Коробкина связано с атомной энергией и позволяет создать оружие принципиально нового типа. Характерно, что охотящийся за открытием inferнальный шпион Мандро действует по заданию некоего доктора Доннера (нем. *Donner* — гром; германская форма имени бога войны Тора [МНМ 1992: 519]), олицетворяющего космический «взрыв», мировой катаклизм; соответственно, в романе «Москва» (как и в «Петербурге») коллизии имеют глобально-мифологический характер:

...Сорокапятилетний ученый с кровавым затылком, обстриженный, с выторчем красных ушей, в золотых, заблиставших очках, в длинном своем сюртуке (в таких ходят в Баварии выпущенники иезуитской коллегии), был трезвей самой трезвости в явном своем утверждении, что он, доктор Доннер, во славу «Иисуса» проткнет земной шарик войной мировой [Белый 1990: 295].

В контексте эксплозивной темы в литературе начала XX в. характерен и мотив «антивзрыва». Так, в рассказе Джека Лондона «Враг всего мира» (1908) химик Эмиль Глюк в соответствии с фамилией (нем. *Glück* — счастье) стремится осчастливить людей, создав прибор, ко-

торый на расстоянии взрывает боеприпасы. Изобретатель фактически «разоружает» человечество — которое, однако, не в восторге от создавшегося положения:

Ни одна страна не могла считать себя гарантированной от разрушений. Никакие оборонительные меры не могли быть приняты против таинственного и всемогущего врага. На год прекратилось производство пороха, а все солдаты и матросы были удалены из военных укреплений и с кораблей. А на совещании держав, состоявшемся в то время в Гааге, даже началось серьезное обсуждение вопроса о всеобщем разоружении [Лондон 1976: 55].

В итоге Глюка приговаривают к смертной казни, поскольку он отказывается продать секрет своего изобретения — герой не может позволить одному государству обрести преимущество над другими, заполучив мировое господство [Лондон 1976: 57].

Обращает на себя внимание реализованный в ряде литературных произведений мотив вулканического взрыва. Будучи наиболее мощным типом «взрывного» катаклизма земных масштабов, вулкан, конечно, не зависит от техногенных факторов, однако корреспондирует с жизнью цивилизации, выступая не только стимулом, но и «индикатором» социальных процессов. Характерный пример — роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (1909):

Все чаще и чаще дымился вулкан на острове Драгонера, все гуще и гуще становились дымные, фиолетово-серые над его тупо-раздвоенною, зеленовато-бурую вершиною тучи. Все дальше разносилось тяжелое дыхание вулкана над синими волнами широкого моря, и уже легким серовато-золотистым пеплом все чаще плыли над веселою, шумно-яркою Пальмою его зловещие вздохи, и все чаще несли они обещание несчастий и смерти многих, обещание воплей и слез. <...> Дела людские в эти дни перед стихийною бедою были еще безумнее и злее, чем всегда. Над всею страню нависли, как тучи грозовые, вражда и злость. Они заражали помыслы и желания людей, и бедную волю их направляли к достижениям жестоким. Это зловещее влияние вулкана сказывалось неотразимо на всем королевстве Соединенных Островов. Некий злобный демон рассыпался мелким бесом по всей той стране. <...> Жители Соединенных Островов стали непомерно возбужденными и нервными. Уличная толпа все чаще казалась сборищем пьяных, хотя пили в те дни почему-то меньше, чем прежде. Всякий спор легко переходил в ссору, а ссоры часто оканчивались убийствами. Мужья стали

чрезмерно ревнивы, строгость родителей возрастала непомерно, и семейная жизнь у многих омрачалась безумными жестокостями [Сологуб 2002: 344–345].

Значительно более «радикальный» образ глобального вулкана возникнет в поэме В. В. Маяковского «150 000 000» (1919):

Вулканом мир хорохорится рыже.
Этого вулкана нет на
составленной старыми географами карте.
Вселенная вся,
а не жалкая Этна,
народов лавой брызжущий кратер.
Ревя несется
странами стертymi
живое и мертвое
от ливня лав [Маяковский 1956: 144].

Характерно, что и в комедии «Мистерия-буфф» (1918), где речь идет о всемирном революционном потопе, вода отождествлена с вулканической лавой: «Весь мир, / в доменных печах революций расплавленный, / льется сплошным водопадом...» [Маяковский 1956: 181].

«Эксплозийная» философия реализована в романе И. Г. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1921), герой которого, травестированный Заратустра, призывает любить «дальнее»:

Хулио Хуренито учил ненавидеть настоящее, и, чтобы эта ненависть была крепка и горяча, он приоткрыл пред нами, трижды изумленными, дверь, ведущую в великое и неминуемое завтра. Узнав о его делах, многие скажут, что он был лишь провокатором. Так называли его при жизни мудрые философы и веселые журналисты. Но Учитель, не отвергая почтенного прозвища, говорил им:

«Провокатор — это великая повитуха истории. Если вы не примете меня, провокатора с мирной улыбкой и с вечной ручкой в кармане, придет другой для кесарева сечения, и худо будет земле» [Эренбург 1962: 10].

Зато явную пародию на образ «революции-вулкана» видим в комедии М. А. Булгакова «Багровый остров» (1928), где монарх Сизи-Бузи гибнет во время извержения, а проходимец Кири-Куки замечает: «Сколько раз я говорил старику: „Убери ты вигвам с этого чертова примуса“» [Булгаков 2007–2011-4: 221]. При этом для самого Булгакова вполне актуален мотив «всемирного» взрыва, реализованного как

катастрофическое природное явление. Так, в романе «Белая гвардия» (1924) кульминационный эпизод — убийство петлюровцами еврея на мосту — сопровождается «взрывом» звезды, осмысленным как мировой катаклизм: «...в ту минуту, когда лежащий испустил дух, звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замерзшей выси, брызнула огнем и оглушительно ударила»⁵ [Булгаков 2007–2011-1: 340]. Функционально сходен образ «катастрофической» грозы, обновляющей мир. В романе «Записки покойника» (1937) читаем: «Гроза омыла Москву 29 апреля, и стал сладостен воздух, и душа как-то смягчилась, и жить захотелось» [Булгаков 2007–2011-5: 344], — это слова человека, про которого читатель уже знает, что он покончил с собой, так что «жизненосная» гроза — взрыв оценочно амбивалентный. Сходный мотив — в эпизоде первой встречи Максудова с Ильчиным:

Тут где-то далеко за Москвой молния распорол небо, осветив на мгновение фосфорическим светом Ильчина.

— Так это вы, достолюбезный Сергей Леонтьевич! — сказал, хитро улыбаясь, Ильчин. <...> И под воркотню грома Ксаверий Борисович сказал зловеще:

— Я прочитал ваш роман [Булгаков 2007–2011-5: 346–347].

Из романа родится пьеса, в которой, по словам Максудова, содержится «истина» [Булгаков 2007–2011-5: 3], но которая вместе с тем приведет ее автора к самоубийству⁶. В романе «Мастер и Маргарита» (1940) также очевиден образ «мирового» природного катаклизма, сочетающего мотивы истины и смерти: московская жара и духота находят выход в «инфернальной» грозе [Булгаков 2007–2011-7: 137–139]; такой же грозой и ураганом венчается гибель Иешуа [Булгаков 2007–2011-5: 217–218, 221, 364–365].

В 1920-х гг. мотив революции-взрыва становится одним из общих мест советской культуры⁷. При этом взрыв мыслится не только метафо-

⁵ Ср. характеристику Гражданской войны в очерке «Киев-город» (1924): «Будто уэлловская атомистическая бомба лопнула над могилами Аскольда и Дира» [Булгаков 2007–2011-3: 200].

⁶ Примечательно, что Максудов в «Записках покойника» бросается с того же самоубийственного киевского моста [Булгаков 2007–2011-5: 343], над которым взрывается звезда в романе «Белая гвардия».

⁷ В городе Макарьеве Костромской губернии в 1919–1920 гг. издавался даже журнал «Взрыв» — орган Макарьевского горкома РКСМ. (Правда, по иронии истории его редакция помещалась на Кладбищенской улице.)

рически, но и в буквальном смысле — как акт преобразования космоса. Утопические идеи поэтов-«космистов» анархического толка (не станем характеризовать их подробно) получили отражение в романе А. Н. Толстого «Хождение по мукам» (1921), где Александр Жиров излагает самоубийственный, но величественный план, заставляющий вспомнить как Кириллова из романа «Бесы», так и андреевского Савву:

...Мы называемся — «Центральный Комитет Планетарного Переворота». Социализм — к черту, мы не желаем с ним иметь ничего общего... Мы чистые анархисты-планетарцы... <...> Мы начнем взрывать парламенты, дворцы, арсеналы... Начнется паника, грабежи и убийства... Мы взорвем вокзалы, железнодорожные мосты, гавани... Будет хаос и самоистребление... Тогда мы овладеем остатками человечества... Мы приступим к самому главному: мы сгоним миллионы людей к экватору и там будем рыть гигантскую шахту, много верст глубины... Она будет обложена сталью. Мы опустим в эту пушку огромные массы динамита и взорвем их... Это не бред, это возможно... Я справлялся у инженеров... Мы сбросим землю с орбиты. Земля, как ракета, сорвется с проклятой математической кривой, помчится в дикое пространство... Космос будет нарушен к чертям... Планеты и звезды сойдут со своих орбит... В небе начнется трескотня, миры будут лопаться, как орехи... Будет миг божественной гордости... Затем мы влетим в какое-то солнце и вспыхнем... [Толстой 2012: 234]

Но если в «Хождении по мукам» перед нами скорее пародийный образ, то герои раннего творчества А. П. Платонова всерьез хотят взорвать мир, чтобы обновить его. Таков, например, рассказ «Сатана мысли» (1921), где создается особое взрывчатое вещество ультрасвет (концентрированный свет), с помощью которого инженер Вогулов намерен «пересотворить вселенную» [Платонов 2004: 203]. При этом «сатанинское» мироощущение героя представлено как следствие «взрывного» процесса в организме: «...сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, невероятной мощи» [Платонов 2004: 204]. Для ранних платоновских героев, которые входят в резонанс с бытием и пытаются его «превозмочь» [подробнее: Яблоков 2009: 254–256], характерен образ жизни как «взрыва» — ср. эссе «Поэма мысли» (1920 или 1921):

...Когда жизнь напрягается до небес, наполняется до краев, доходит до своего предела, тогда она не хочет себя. <...> Мир не живет, а тлеет. В этом его преступление и неискупимый грех. Ибо жизнь не должна быть длиннее мига, чем дальше жизнь, тем она тяжелее [Платонов 2004: 175].

Об особом «типе» взрывчатого вещества идет речь в романе Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны» (1919). Его главный герой — сатана, воплотившийся в образе американского миллионера Вандергуда, — встречает ученого Фому Магнуса, который, будучи земным существом, значительно более «инфернален», чем сам сатана. Магнус объясняет, что изобрел «новый динамит», который «имеет... волю, сознание и глаза. <...> Это человек. <...> ...все мы снаряды, одни уже начиненные и готовые, другие — еще нуждающиеся в зарядке» [Андреев 1996: 201]. На вопрос о том, «как взрывать человека», Магнус отвечает: «Надо обещать человеку чудо» [Андреев 1996: 202]. Действие романа прерывается в апреле 1914 г., за несколько месяцев до начала Первой мировой войны — ясно, что «новый динамит» вскоре будет применен на практике.

Произведением 1920-х гг., в котором эксплозийная тема получила наиболее широкое и разностороннее выражение, явился роман К. Чапека «Кракатит» (1924). Его герой Прокоп не просто гениальный химик — это человек, находящийся в состоянии эмпатии с самой материей, вплоть до атомов. Прокоп физически ощущает заложенную в материи энергию, поэтому способен сделать взрывчатку из чего угодно:

Стоит мне взять что-нибудь в руки, и я... чувствую движение атомов. <...> Материя обладает чудовищной силой. Я... я на ощупь чувствую, что в ней все так и кишит... И сдерживается-то все это... невероятным усилием. Стоит расшатать изнутри — и бац! — распад. Все — взрыв. <...> Собственно, любое тело взрывчатое вещество. Вода... вода — взрывчатое вещество. Земля... и воздух — тоже взрывчатка. <...> Жизнь — взрыв, понимаешь? Ррраз! — человек родился, бац! — рассыпался. А нам-то кажется, что это длится бог знает как долго [Чапек 1975: 166–167].

Прокоп создает вещество кракатит, с помощью которого намерен переделать мир. Впрочем, после драматичных приключений герой встречается с Богом-отцом, который убеждает Прокопа принять мир таким, какой он есть⁸:

Ты хотел взорваться страшной силой; и вот останешься целым, и мир не спасешь — и не разрушишь. Многое останется в тебе запертым, как в камне огонь; и это хорошо, ибо в этом — твоя жертва. Хотел ты творить

⁸ В философском плане роман звучит вполне «антиреволюционно», тем не менее он был в 1926 г. издан в СССР.

слишком великое — а будешь творить малое. И это — хорошо. <...> Сотворишь дела на благо людям. Кто помышляет о наивысшем — отвратил взор свой от людей. За это будешь служить им. <...> На что он, такой большой взрыв? Еще покалечишь кого. А ты ищи, испытывай, может, найдешь... Ну, к примеру, такое что-нибудь: пф-пф-пф. — И старичок попытел мягкими губами. — Понимаешь? Чтоб оно только заставляло двигаться какую-нибудь машину, чтоб людям легче работалось [Чапек 1975: 430].

В отличие от Прокопа, герой пьесы Чапека «Адам-творец» (1926) доводит свое намерение до логического завершения: применив «пушку отрицания», Адам уничтожает мир до «голой земли» [Чапек 1976: 361–362] — здесь очевидна реминисценция из пьесы «Савва». Бог-отец передает Адаму вселенские бразды правления, и тот начинает «творить» заново, причем создает, в частности, «напарника» Альтер Эго — который, вместо того чтобы сотрудничать с Адамом, во всем действует прямо противоположным образом [Чапек 1976: 382–383]. В итоге разрушение и созидание остаются в равновесии — из металла пушки отрицания отлит колокол, который прославляет Божий мир [Чапек 1976: 443–443]. Для Чапека характерен императив здравого смысла, «золотой середины» — закономерная реакция на радикальные социальные эксперименты начала XX в., которые к 1920-м гг. принесли вполне наглядные и не слишком вдохновляющие результаты.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1990 — *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2.
Андреев 1996 — *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 6.
Белый 1990 — *Белый А.* Москва, М., 1990.
Белый 1994 — *Белый А.* Собр. соч. [В 9 т.] М., 1994. Т. 2.
Белый 1997 — *Белый А.* Собр. соч. [В 9 т.] М., 1997. Т. 6.
Булгаков 2007–2011 — *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 2007–2011.
Буренин 1961 — *Буренин Н. Е.* Памятные годы: Воспоминания. Л., 1961.
Грин 1980 — *Грин А. С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1980. Т. 1.
Достоевский 1974 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10.
Замятин 1999 — *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999.
Зиновьева-Аннибал 1997 — *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Трагический зверинец. Томск, 1997.
Конрад 2012 — *Конрад Д.* Тайный агент. На взгляд Запада. М., 2012.
Лондон 1976 — *Лондон Д.* Собр. соч.: В 13 т. М., 1976. Т. 11.
Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.

- Маяковский 1956 — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 2.
- Мережковский 1914 — *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. [В 24 т.] М., 1914. Т. 15.
- Могильнер 1999 — *Могильнер М.* Мифология «подпольного человека»: Радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М., 1999.
- МНМ 1992 — Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
- Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Платонов 2004 — *Платонов А. П.* Соч. М., 2004. Т. 1. Кн. 1.
- Прус 1900 — *Прус Б.* Собр. соч.: В 4 т. Киев; Харьков, 1900. Т. 3.
- Савинков 1990 — *Савинков Б. В.* Избранное. Л., 1990.
- Сенкевич 1984 — *Сенкевич Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1984. Т. 5.
- Сологуб 2002 — *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2002. Т. 4.
- Толстой 1940а — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1940. Т. 13.
- Толстой 1940б — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1940. Т. 14.
- Толстой 2012 — *Толстой А. Н.* Хожение по мукам. М., 2012.
- Уэллс 1964 — *Уэллс Г.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1964. Т. 4.
- Франк 2012 — *Франк С.* Взрыв как метафора культурного семиозиса // Новое литературное обозрение. 2012. № 115.
- Чапек 1975 — *Чапек К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 2.
- Чапек 1976 — *Чапек К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1976. Т. 4.
- Эйхенгольц 1939 — *Эйхенгольц М.* Романы «Лурд» — «Рим» — «Париж» Э. Золя и их судьба в России: По рукописным и архивным материалам // Литературное наследство. М., 1939. Т. 33–34. Кн. 3.
- Эренбург 1962 — *Эренбург И. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 1.
- Яблоков 2009 — *Яблоков Е. А.* Платонов и литература // Wiener Slawistischer Almanach. 2009. Bd. 63.
- Ямпольский, эл. публ. — *Ямпольский М.* Форма взрыва: Письмо Комитету премии А. Белого. Режим доступа: <http://belyprize.ru/?pid=169>.

И. Баги
(Сегед)

«Взрыв» в художественном мире романа Е. Замятина «Мы»

Теория революции как проявления энергии, известная из многих работ Замятина, в том числе из статьи «О литературе, революции, энтропии и о прочем», тесно связана с проблематикой «взрыва», осмысленного писателем не только в общественно-социальном, но и духовно-культурном плане.

Взрывы — мало удобная вещь. И потому взрывателей, еретиков, справедливо истребляют огнем, топором, словом. Для всякого сегодня, для всякой эволюции, для трудной, медленной, полезной, полезнейшей, созидательной, коралловой работы — еретики вредны: они нерасчетливо, глупо вскакивают в сегодня из завтра, они — романтики [Замятин 1989: 511].

Взволнованный событиями 1921 г. (жестокое подавление Кронштадтского мятежа, расстрел Н. Гумилева, смерть А. Блока) писатель публикует известную статью «Я боюсь», в которой выражается тревога не только по отношению к общественно-политическим изменениям, но и относительно духовных перспектив России:

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое [Замятин 1989: 503].

Понятие «ересь» у Замятина, как ясно видно из его критических работ и художественных произведений, прямо или косвенно соотносится с проблематикой утопизма, в первую очередь со спецификой утопического мышления. К. Мангейм в работе «Идеология и утопия» (1929) следующим образом определяет основное свойство утопического сознания:

Утопичным является то сознание, которое не находится в соответствии с окружающим его «бытием». Это несоответствие проявляется всегда в том, что подобное сознание в переживании, мышлении и деятельности ориентируется на факторы, которые реально не содержатся в этом «бытии». Однако не каждую ориентацию, не соответствующую данному «бытию», являющуюся трансцендентной по отношению к нему, и в этом смысле «чуждую действительности», мы назовем утопичной. Мы будем считать утопичной лишь ту «трансцендентную по отношению к действительности» ориентацию, которая, переходя в действие, частично или полностью взрывает существующий в данный момент порядок вещей [Мангейм 1991: 113].

В прозе Замятина, в том числе в романе «Мы», восприятие революции как взрыва не только является определяющим в философском отношении, но получает особую выразительную силу в сложной системе поэтики произведения. В критической литературе роман относят в первую очередь к произведениям, написанным в жанре антиутопии, и сравнивают с романами «О дивный новый мир» О. Хаксли и «1984» Д. Оруэлла, выявляя их родственные черты как на идейном, так и на поэтическом уровне. В то же время во многих работах освещается проблема связи романа не только с традициями русской литературы, но и с художественными тенденциями начала XX в., в первую очередь с авангардистскими экспериментами в области литературы и изобразительного искусства. Анализ синтетического характера романа дает возможность выявить замятинское толкование утопического мышления в соответствии с концепцией «синтетизма» и «неореализма», которая излагается во многих его статьях¹ и явно вырисовывается в контексте его художественной прозы. Замятин ведет полемику как с концепцией классического реализма, так и с теоретическим обоснованием символизма и авангарда.

¹ «О синтетизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1924), «О сегодняшнем и о современном» (1924) и др.

Замятин называл писателей-реалистов XIX — начала XX в. «великолепными зеркалами», поскольку в их творчестве «все — телесно, все — на земле, все — в жизни». Символизм же, по мнению писателя, означивал интенсификацию основ, противоположных реализму — начал развиваться «дух». Неореалисты, по Замятину, попытались синтезировать открытия и реалистов и символистов: «Материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень, все имеющее меру и вес. Но, пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщения, символы» [Головий 2010:].

В статье «О синтетизме» писатель характеризует свою теорию следующим образом:

+, -, — — вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение; отрицание; и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и все тот же — круг. И так из кругов — подпиральная небо спираль искусства. Спираль; винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами поднимающегося ввысь, — вот путь искусства. Уравнение движения искусства — уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы — одна из этих печатей [Замятин 1989: 503].

Определенные тезисы писателя о назначении искусства и характере творческого процесса находят свое выражение и в его прозаическом творчестве, свидетельствуя о «синтетическом мышлении» Замятина и стремлении на уровне литературного текста «поэтизировать», конкретизировать свое кредо. «Синтез мыслится писателем культурно-исторически: как неизбежный результат диалектического развития жизни (гегелевская „оболочка“ идеи синтеза) и диалектической природы культуры и ее языка» [Хатямова 2005: 38]. Подчеркивая синтетический характер романа «Мы», В. Крючков пишет:

Роман «Мы» символичен, в нем отдельные художественные детали несут повышенную смысловую нагрузку; роман экспрессионистичен, поскольку ему свойственна обостренная эмоциональность, фантастический гротеск, высокая мера абстрактности; вместе с тем роман и реалистичен в своей точности и достоверности выписанных образов. Роман, в целом, синтетичен, так как соединяет в себе качества различных литературных течений и литературы, и изобразительного искусства, и архитектуры (и не только их) [Крючков 2003: 45].

Замятинская концепция синтетизма во многих отношениях связывается с современными научно-философскими теориями времени, в том числе с идеями русского космизма. Осознание взаимопроницаемости разных миров, стремление к уничтожению отграниченных друг от друга физических, духовных и душевных «пространств» является не только шансом выхода человека из замкнутости своего существования, но и гарантией прочности бытия. Представление о единстве мира, о взаимосвязи разных сфер в космическом порядке служит основой теоретических размышлений и творческих исканий Замятина. «Открыть бытие в быте, философию — в жизни, трансцендентное как имманентно присущее земному — вот задачи истинного искусства» [Хатямова 2008].

В этом отношении революция как взрыв является не только разрушительной силой, но и импульсом к созданию «здорового единства» в мироздании, в котором соединяются энергии космически-природной сферы и внутренние потенции личного человеческого существования.

Две мертвых, темных звезды сталкиваются с неслышимым, оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция. Молекула срывается с своей орбиты и, вторгшись в соседнюю атомическую вселенную, рождает новый химический элемент: это революция. Лобачевский одной книгой раскалывает стены тысячелетнего евклидова мира, чтобы открыть путь в бесчисленные неевклидовы пространства: это революция. Революция — всюду, во всем; она бесконечна, последней революции — нет, нет последнего числа. Революция социальная — только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон (Unīversum) — такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле — числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды — и книги [Замятин 1989: 511].

В действии романа «Мы» центральное место занимают проект и реализация революции, подготовленной оппонентами режима Благодетеля с целью уничтожить бесчеловечную систему Единого Государства. Однако сам «взрыв» происходит не только на событийном уровне произведения, но получает более широкую интерпретацию в изображении духовных и душевных потрясений героев. Как известно, произведение написано в форме дневниковых записей, от первого лица единственного числа. По замыслу инженера-математика Д-503 его «конспекты» долж-

ны точно и рационально свидетельствовать об идеальном устройстве общества, о том «совершенном» мире, порядок которого надо распространять в космических масштабах, чтобы и существа иных планет узнали единственный путь к достижению «математически-безошибочного» счастья. В этом «коллективном послании» индивидуальный характер отправителя подчиняется идее данной миссии: Д-503 без всяких самостоятельных творческих импульсов «просто списывает» прочитанное в Государственной Газете: «Всякий, кто чувствует себя в силах, обязан составлять трактаты, поэмы, манифесты, оды или иные сочинения о красоте и величии Единого Государства» [Замятин 1989: 10]. Однако именно в процессе письма «конспекты» постепенно становятся документом самовыражения, поисков самоидентификации и, соответственно, приобретают все более личностный характер.

Странно, я писал сегодня о высочайших вершинах в человеческой истории, я все время дышал чистейшим горным воздухом мысли, а внутри как-то облачно, паутинно и крестом — какой-то четырехлапый икс. Или это мои лапы, и все оттого, что они были долго у меня перед глазами — мои лохматые лапы. Я не люблю говорить о них — и не люблю их: это след дикой эпохи. Неужели во мне действительно — —

Хотелось зачеркнуть все это — потому что это выходит из пределов конспекта. Но потом решил: не зачеркну. Пусть мои записи, как тончайший сейсмограф, дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда именно такие колебания служат предвестником — — [Замятин 1989: 22].

Д-503 хочет своими записями ответить «социальному заказу», основываясь на «достоверном» показе идейного и практического опыта одного из ответственных граждан Единого Государства. В результате преобладания идеологической позиции автора записок над формой выражения получается гетерогенный текст, в котором размывается граница между документом и художественным произведением.

Я, Д-503, строитель «Интеграла», — я только один из математиков Единого Государства. Мое привычное к цифрам перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм. Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю — точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это «МЫ» будет заглавием моих записей). Но ведь это будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства, а если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой? Будет — верю и знаю [Замятин 1989: 11].

Однако в ходе регистрации внешних и внутренних событий, касающихся личной жизни Д-503, в результате рефлексий героя по поводу происходящего вокруг него и с ним, анализа собственных переживаний записи постепенно приобретают статус «настоящего» художественного произведения.

Если мы считаем, что роман Замятина является не только «автономным» произведением, но и квазиэстетическим проявлением самостоятельного авторского субъекта в лице Д-503, то художественный текст в целом интерпретируется не просто в рамках жанра антиутопии, но как оригинальная художественная репрезентация литературных, философских, психологических и теологических вопросов начала XX в. Таким образом, роман Замятина — произведение одновременно «закрытое» и «открытое»: «поэма» Д-503 заканчивается записью под № 40, однако сам роман остается «открытым» — автор уступает читателю акт «расшифровки» послания. В результате такого решения «воспринимающая» сторона постепенно становится подлинным соавтором текста.

По сути, писатель приходит к идее утверждения креативного равенства между автором и реципиентом. <...> Как акмеисты видели в читателе дешифровщика своих центонных текстов, так и Замятин оставляет за читателем статус «нового контекста», в который помещается авторский текст [Хатямова 2005: 39].

При чтении романа мы не только прослеживаем богатую событиями и неожиданными поворотами жизни героев историю, но становимся свидетелями рождения «поэмы» Д-503, постепенного разворачивания, а потом умирания творческого субъекта и вместе с тем — возникновения и уничтожения личного сознания. По определению Е. Скороспеловой, «Мы» — это «роман о романе», «в котором онтологизируется рукопись погибшей личности» [Скороспелова 2003: 229]. Процесс рождения и постепенного формирования текста идет параллельно с раздвоением личности его «автора».

Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового, еще крошечного, слепого человечка. Это я и одновременно не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом — с болью оторвать его от себя и положить к ногам Единого Государства. Но я готов, так же как каждый, или почти каждый, из нас. Я готов [Замятин 1989: 11].

Стремясь к точной регистрации идеального состояния коллектива и безошибочного действия государственного механизма, Д-503 в ходе письма «открывает» свое личное «я», все чаще и чаще конфликтуя с внедренными в нем качествами коллективного сознания. Осознавая свою «инаковость» (как на биологическом, так и на психологическом уровне) по сравнению с другими «нумерами» Единого Государства, он старается победить в себе «чужие элементы», угрожающие его «здоровому» существованию в рационально построенном мире. Постепенно сознание собственного «я» Д-503 отрывается от сознания «мы» — этот болезненный процесс артикулируется на уровне письма, отражая страдания, потрясения, сомнения героя.

Как известно, одним из важнейших критериев автономии индивидуума является присутствие личного сознания — вследствие ликвидации которого человек становится средством и предметом некоего «высшего» коллективного сознания. Конфликт коллективного и личного сознания приводит к проблематизации «самотождественности» и актуализации целого ряда антиномий. Человек принужден постоянно делать выбор, чтобы не потерять единство личности и сохранить свой неповторимый индивидуальный облик. Сравнивая себя с окружающими, Д-503 сначала настаивает на своем сходстве с другими «нумерами», членами идеального общества Единого Государства, представителями высшего коллективного сознания. Однако в ходе переживания героем неэквивалентности личного и коллективного уровней существования ставится под вопрос кажущееся неоспоримым единство «всего и всех». Постепенно Д-503 приходит к выводу, что «единое» — это свойство механически построенного внешнего мира, результат манипуляции со стороны власти, не допускающей никакого отклонения от искусственно установленных норм тоталитарной системы. Ощущение отсутствия «внутреннего единства» приводит героя к неразрешимым дилеммам и страданиям на почве самоопределения; таким образом, Д-503 становится жертвой не только внешних обстоятельств, но и внутренних «событий». Неспособность сделать выбор ни в конкретных ситуациях своей жизни, ни в идейном или эмоциональном отношении приводит героя к «болезненному состоянию», которое отражается и в его отрывистом, иногда даже фрагментарном, письме.

В сюжете романа пластически вырисовывается действующая сила конфликта двух начал — по определению Замятина, «энергии и энтропии» — не только во внешних процессах жизни государства, но и во внутренних изменениях человеческой природы. На взаимодействии двух

уровней, которое демонстрируется как в конкретном описании определенного общественного строя, так и в показе переживаний героя, основывается известная метафорическая структура произведения. В этом отношении немаловажную роль играет традиционная проблема культуры и цивилизации, интерпретация которой включает роман Замятина в ряд текстов, актуализирующих различные философские, социальные, эстетические концепции, которые определяли облик русской духовной сферы начала XX в.

Представление писателя о взаимоотношении энтропии и энергии теснейшим образом связано с проблематикой «прерывного» и «непрерывного» в культурном развитии. Замятинская идея «синтеза» созвучна концепции Ю. Лотмана, излагаемой в работе «Культура и взрыв». Лотман подробно, на основе многочисленных примеров, формулирует тезис о соотношении «моментов взрыва и постепенного развития как двух попеременно сменяющих друг друга этапов» [Лотман 2010: 21]. Вместе с тем он добавляет:

Однако отношения их развиваются также и в синхронном пространстве. В динамике культурного развития они соотносятся не только своей последовательностью, но и существованием в едином, одновременно работающем механизме. Культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаимодействия этих пластов [Лотман 2010: 21].

Проблематика культуры как феномена одновременно духовного и материального является одним из основных вопросов, освещенных в разных пластах романа «Мы». Взаимосвязь культуры и цивилизации в художественном мире произведения проявляется в первую очередь в форме противопоставления двух сфер: «доисторической» и «постисторической». Как в органической, природной среде за Зеленой стеной, так и в искусственном, «цивилизованном» мире Единого Государства нет места для культуры, которая являлась бы плодом индивидуального, личностного творчества. Наличие двух миров — статичного и динамичного — реализуется в топосах, изолированных друг от друга, разграниченных непроходимой преградой, которая в романе появляется в образе Зеленой стены. Подрыв этой стены как революционный жест не только уничтожает взаимоизоляцию двух жизненных сфер, но позволяет столкнуться различным концепциям миропорядка,

носителями которых выступают существа, обитающие по обе стороны стены.

Пространственно-временные координаты изображенного в романе мира подчинены феномену «беспамятства»: деформация личной памяти обозначает и уродливость коллективного сознания, отсутствие «живой» культурной памяти. В механической цивилизации опредмечивается и культура, становясь декорацией без всякого духовного содержания.

...Просто вращая вот эту ручку, любой из вас производит до трех сонат в час. А с каким трудом давалось это вашим предкам. Они могли творить, только доведя себя до припадков «вдохновения» — неизвестная форма эпилепсии. И вот вам забавнейшая иллюстрация того, что у них получалось, — музыка Скрябина — двадцатый век. Этот черный ящик (на эстраде раздвинули занавес и там — их древнейший инструмент) — этот ящик они называли «рояльным» или «королевским», что лишний раз доказывает, насколько вся их музыка... [Замятин 1989: 19].

Однако объективная регистрация «культурного события» прерывается под влиянием чувства, неожиданно возникающего личностного отношения к «субъекту презентации» — I-330: «Улыбка — укус, сюда — вниз. Села, заиграла. Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, — ни тени разумной механичности. И конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие... но почему же и я — я?» [Замятин 1989: 19].

Духовные и эмоциональные «приключения» Д-503 возбуждают в нем личную память. Как явствует из записей, он все сильнее попадает под власть необъяснимых, иррациональных событий, которые не только влияют на поступки героя, но стимулируют его к самоопределению. Основным топосом этого процесса является Древний Дом — не только репрезентант сохранившихся материальных и духовных ценностей старых времен (древние книги, музыкальные инструменты, статуя Будды, бюст Пушкина), но и место проявления глубоко личностных качеств человека, вовлеченного в уникальное пространство неизбежной саморефлексии и эмоционального «взрыва» любви и страсти.

Неизвестные раньше герою переживания взрывают его уравновешенную жизнь, освобождают подсознательные потенции личности (сон, фантазия), динамизируют процессы, подавленные энтропией, то есть беспомощностью. Скрытые в человеке неосознанные личностные черты постепенно артикулируются в его мышлении, поведении, эмо-

циях, все сильнее понуждая к постоянной, мучительной саморефлексии. Этот процесс кристаллизуется в письме — оно все яснее обретает черты произведения, автор которого вовлечен в неизвестную сферу собственного «я», в тот мир, где внутренние события неподвластны рациональному мышлению и требуют откровенной, свободной формы выражения.

Однажды Пляпа рассказал об иррациональных числах — и, помню, я плакал, бил кулаками об стол и вопил: «Не хочу! Выньте $\sqrt{-1}$ из меня!» Этот иррациональный корень $\sqrt{-1}$ врос в меня, как что-то чужое, инородное, страшное, он пожирал меня — его нельзя было осмыслить, обезвредить, потому что он был вне ratio. И вот теперь снова. Я пересмотрел свои записи — и мне ясно: я хитрил сам с собой, я лгал себе — только чтобы не увидеть $\sqrt{-1}$ [Замятин 1989: 32].

Конфликтная встреча героя с самим собой является одним из повторяющихся мотивов романа, обладающих подчеркнутыми визуальными признаками. Исследуя образную систему произведения, исследователи творчества Замятина подчеркивают живописность, зримость, пластичность в выражении эмоциональной напряженности. В этом отношении особенно важную роль играет символ зеркала.

Я — перед зеркалом. И первый раз в жизни — именно так: первый раз в жизни — вижу себя ясно, отчетливо, сознательно — с изумлением вижу себя, как кого-то «его». Вот я — он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними — как шрам — вертикальная морщина (не знаю, была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из «там» (это «там» одновременно и здесь, и бесконечно далеко) — из «там» я гляжу на себя — на него, и твердо знаю: он — с прочерченными по прямой бровями — посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я — не — он... [Замятин 1989: 43].

Древний Дом в хронотопе романа является местом, где недействительны законы и нормы Единого Государства, где человек попадает в другое измерение, в своеобразный «лабиринт» духовного пространства.

Вот уже видны издали мутно-зеленые пятна — там, за Стеною. Затеи легкое, невольное замирание сердца — вниз, вниз, вниз, как с крутой горы, — и мы у Древнего Дома. Все это странное, хрупкое, слепое соору-

жение одето кругом в стеклянную скорлупу: иначе оно, конечно, давно бы уже рухнуло [Замятин 1989: 23].

В этом переходном мире между механической цивилизацией и органической природой герой сам принужден находить себя среди окружающих его духовных и материальных памятников прошлого, осознавать суть своей личности под влиянием физических, интеллектуальных и эмоциональных «взрывов» и, в конечном итоге, увидеть «свое лицо».

Вот остановились перед зеркалом. В этот момент я видел только ее глаза. Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры», — человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза. Она как будто угадала — обернулась. «Ну, вот мои глаза. Ну?» (Это, конечно, молча.) Передо мною два жутко-темных окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь — пылает там какой-то свой «камин» — и какие-то фигуры, похожие... Это, конечно, было естественно: я увидел там отраженным себя. Но было неестественно и непохоже на меня (очевидно, это было удручающее действие обстановки) — я определенно почувствовал себя пойманным, посаженным в эту дикую клетку, почувствовал себя захваченным в дикий вихрь древней жизни [Замятин 1989: 25].

Символическое значение Древнего Дома коренится в понятии дома как единства, составные части которого находятся в сложных взаимоотношениях, обусловленных в первую очередь не пространственными параметрами, а определенной нравственной системой. В этом пространстве личного порядка каждый предмет обстановки, принимая в себя отвлеченное пространство, выполняет собственную функцию и обретает символическое значение. Реальное измерение подчиняется тому духовно-нравственному измерению, которое должно выразить. Вещи в этом мире не автономны, их значение раскрывается только в соприкосновении с человеческой средой. Они обрисовывают символический образ дома, вследствие чего обыкновенное пространство превращается в закрытую автономную духовную сферу. Соотношение индивидуального и коллективного начал сказывается и на этом уровне человеческих связей: понятие дома становится одной из самых важных категорий в описании экзистенциальных проблем человека в разные культурно-исторические эпохи. Для героя романа Древний Дом является не сферой уюта; это не «место своего безопасного, культурного, охра-

няемого покровительственными богами пространства» [Лотман 2010: 313] — наоборот, он воплощает угрожающую атмосферу хаотического, иррационального мира:

Я открыл тяжелую, скрипучую, непрозрачную дверь — и мы в мрачном, беспорядочном помещении (это называлось у них «квартира»). Тот самый, странный, «королевский» музыкальный инструмент — и дикая, неорганизованная, сумасшедшая, как тогдашняя музыка, пестрота красок и форм. Белая плоскость вверху; темно-синие стены; красные, зеленые, оранжевые переплеты древних книг; желтая бронза — канделябры, статуя Будды; исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие уравнения линии мебели. Я с трудом выносил этот хаос [Замятин 1989: 24].

Дом приобретает и внепространственное значение в контексте внутреннего раскола героя:

Начало координат во всей этой истории — конечно, Древний Дом. Из этой точки — оси X-ов, Y-ов, Z-ов, на которых для меня с недавнего времени построен весь мир. По оси X-ов (Проспекту 59-му) я шел пешком к началу координат. Во мне — пестрым вихрем вчерашнее: опрокинутые дома и люди, мучительно-посторонние руки, сверкающие ножницы, остро-капающие капли из умывальника — так было, было однажды. И все это, разрывая мясо, стремительно крутится там — за расплавленной от огня поверхностью, где «душа» [Замятин 1989: 62].

Древний Дом выполняет ключевую функцию в осмыслении взаимопроницаемости разных миров, возможности преодоления временных и пространственных границ, и вместе с тем является местом интеллектуальных и душевных превращений героя. В этом отношении образ дома «мифологизируется», о чем свидетельствует символическая фигура старухи, его хранительницы:

У стеклянной двери — старуха, вся сморщенная, и особенно рот: одни складки, сборки, губы уже ушли внутрь, рот как-то зарос — и было совсем невероятно, чтобы она заговорила. И все же заговорила [Замятин 1989: 24].

Старуха у ворот Древнего Дома. Милый, заросший, с лучами-морщинами рот. Вероятно, был заросшим все эти дни — и только сейчас раскрылся, улыбнулся:

— А-а, проказница! Нет чтобы работать, как все... [Замятин 1989: 51].

Образ старухи-хозяйки указывает на известный персонаж славянской мифологии — Бабу-ягу, стоящую на границе миров, позволяющую герою проникнуть в иной мир. Вместе с тем ее фигура связывается с тоской героя по неизвестной матери, выражая мучительное переживание отсутствия личной памяти:

Если бы у меня была мать — как у древних: моя — вот именно — мать. И чтобы для нее — я не Строитель «Интеграла», и не номер Д-503, и не молекула Единого Государства, а простой человеческий кусок — кусок ее же самой — истоптанный, раздавленный, выброшенный... И пусть я прибываю, или меня прибывают — может быть, это — одинаково — чтобы она услышала то, чего никто не слышит, чтобы ее старушечьи, заросшие морщинами губы — — [Замятин 1989: 133].

В Древнем Доме Д-503 подвергается разным «испытаниям» — его инициация («переход индивида из одного статуса в другой, в частности включение в некоторый замкнутый круг лиц... и обряд, оформляющий этот переход» [МНМ 1987: 543]) получает образную форму в описании душевных переживаний героя:

Копья ресниц отодвигаются, пропускают меня внутрь — и... Как рассказать то, что со мною делает этот древний, нелепый, чудесный обряд, когда ее губы касаются моих? Какой формулой выразить этот, все, кроме нее, в душе выметающий вихрь? Да, да, в душе — смейтесь, если хотите [Замятин 1989: 96].

«Временная смерть» Д-503, мотивы его увода, как «посвящаемого», в близкий к лесу дом, путешествие в «потусторонний мир», различные испытания и, наконец, возвращение в «свое племя» включают данную сюжетную линию в мифологический контекст романа:

Я ухватился за ключ в двери шкафа — и вот кольцо покачивается. Это что-то напоминает мне — опять мгновенный, голый без посылок, вывод — вернее, осколок: «В тот раз I — —». Я быстро открываю дверь в шкаф — я внутри, в темноте, захлопываю ее плотно. Один шаг — под ногами качнулось. Я медленно, мягко поплыл куда-то вниз, в глазах потемнело, я умер [Замятин 1989: 64].

После потрясений, пережитых в Древнем Доме, герой возвращается в «здоровую жизнь» государства, однако это возвращение обозначает его духовную смерть, поражение в борьбе за собственную личность. В результате неспособности смириться со сложным, противоречивым харак-

тером своего личностного «я» он становится жертвой системы: «Великая операция», уничтожение фантазии превращает его в прежнее неавтономное, механическое существо, и вместе с тем он лишается творческих импульсов, получивших художественное оформление в его записях.

Неужели я, Д-503, написал эти двести двадцать страниц? Неужели я когда-нибудь чувствовал — или воображал, что чувствую это? Почерк — мой. И дальше — тот же самый почерк, но — к счастью, только почерк. Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты. Потому что я здоров, я совершенно, абсолютно здоров [Замятин 1989: 142].

В конечном итоге, на уровне сюжета произведения изображаются поражение революции и трагический исход борьбы героя со своим личностным «я», однако роман в целом свидетельствует о неиссякаемой энергии бытия, о неистребимости жизни, о наличии духовных и эмоциональных возможностей и сил как во внешнем, так и во внутреннем существовании человека. По Замятину, обеспечению целостности мирового порядка способствуют именно «взрывы», которые подталкивают человека к постоянной саморефлексии и адекватным поступкам. Судьба героя романа «Мы» представляет собой борьбу за идентичность, которая отражается в записях Д-503 не только на событийном уровне, но и на уровне поэтики письма. Наряду с духовными и эмоциональными «взрывами» в жизни героя «взрывается» и ткань повествования — таким образом, читатель прослеживает не только судьбу Д-503, но и процесс рождения и формирования художественного текста как такового. В этом воплощаются слова I-330: «Человек — как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...» [Замятин 1989: 101].

Таким образом, по определенным тематическим, структурным и стилистическим признакам роман «Мы» можно считать антиутопией, однако поскольку в авторском сознании явно не «остывает» утопическая направленность и энергия творческого таланта взрывает традиционную схему жанра, данное произведение служит примером замятинского «синтетического» искусства.

ЛИТЕРАТУРА

Замятин 1989 — *Замятин Е. И.* Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. Кишинев, 1989.

- Головий 2010 — Головий О. Н. Концепция «неореализма» в наследии Евгения Замятина // Эл. ресурс «Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10165>.
- Крючков 2003 — Крючков В. П. «Еретики» в литературе: Л. Андреев, Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Булгаков. Саратов, 2003.
- Лотман 2010 — Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2010.
- Мангейм 1991 — Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
- МНМ 1987 — Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1.
- Скороспелова 2003 — Скороспелова Е. Б. Русская проза 20 века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.
- Хатямова 2005 — Хатямова М. А. Концепция синтетизма Е. И. Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2005. Вып. 6 (50).
- Хатямова 2008 — Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Томск, 2008. Режим доступа: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000246603/000246603.pdf>.

А. Морар
(Женева)

**«Обрубок» во взорванном мире.
Об отношении части и целого в романе
М. А. Осоргина «Сивцев Вражек»¹**

Михаил Андреевич Осоргин (Ильин; 1878–1942) занимает промежуточную и посредническую позицию среди русских писателей начала XX в. Он не хотел покинуть Россию, пусть и советскую, но его посадили на так называемый «философский пароход», и он оказался в эмиграции. Однако отказался от советского паспорта лишь в 1937 г. Человек активный и трудолюбивый, в эмиграции он сотрудничал с газетами и журналами разных политических направлений, такими как «Дни», «Последние новости», «Современные записки», «Воля России» и «Числа». Именно интерес к произведениям русской эмиграции в России и к советским писателям в эмиграции делает из Осоргина настоящего посредника². Он из тех, кто старался создавать мосты, связывать людей и идеи, стирать границы, работать в направлении единения, обмена, взаимосвязей. Осоргин видел себя культурным звеном между Россией и эмиграцией, а ни в коем случае не зачинщиком или приверженцем разлуки, разделения, взрыва³. Неудивительно, что один из его псевдонимов — Оптимист [Авдеева 1990: 28].

¹ Статья написана в рамках исследовательского проекта, финансируемого Швейцарским национальным научным фондом.

² Доказательством этому служит обмен книгами между Осоргиным и Горьким в конце 1920-х гг., когда «Осоргин просит Горького информировать его о новинках советской литературы и, со своей стороны, сообщает ему о событиях парижской литературной жизни» [Бочарова 2002: 411].

³ «Всякое новое слово из России, всякий намек на пробуждение в ней независимой писательской мысли, всякое чисто литературное достижение, независимо от его политической

Обращаясь к творчеству Осоргина, точнее, к роману «Сивцев Вражек» (1928), к рецензиям и откликам на книгу, мы яснее поймем, какое место в литературной среде того времени занимал писатель. В центре романа — особняк старого профессора-орнитолога в московском переулке Сивцев Вражек, где в 1910–1920-е гг. пересекаются судьбы всех персонажей данной исторической фрески. Борис Зайцев назвал этот роман «симфонией», вспоминая Андрея Белого, а также музыкальную тему, играющую у Осоргина немаловажную роль [Зайцев 1928: 532]. Со своей стороны, Георгий Адамович считал, что «сущность осоргинской идеологии — *анархизм*, если не „мистический“... то, во всяком случае, лирический» [Адамович 1928: 338] (курсив мой. — А. М.). Другой рецензент, подписавшийся просто «КР»⁴, сожалел об «*эклектичности* в стиле и манере» [КР. 1926] (курсив мой. — А. М.). В том же духе, но гораздо позже, в конце XX в., Татьяна Марченко отметила *неровность* как в структуре, так и в стиле романа [Марченко 1993: 296].

Итак, «симфония» — или «анархизм», «эклектичность», «неровность»? Поддерживает ли Осоргин единство или разделение? Является он приверженцем целостности либо сторонником раздробления? И, следовательно, как воспринимает понятие взрыва и какое место уделяет этому понятию в романе⁵?

Начало романа, которое в свое время прокомментировал Михаил Геллер, частично отвечает на наши вопросы:

В беспредельности Вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел в кресле ученый-орнитолог Иван Александрович [Осоргин 1990: 37].

Прочерчивается как будто совершенно естественный путь от макрокосма к микрокосму, от бесконечно большого («вселенная») к совсем малому («кресло» в кабинете) (см.: [Геллер 1988: 129–130]). В следующей главе это движение продолжается в сторону «подпольного»

окраски, мы не только приветствуем, но и считаем вкладом в литературную сокровищницу России, оставшуюся для нас *общей*» [Осоргин 1924: 375] (курсив автора. — А. М.).

⁴ Предполагается, что автором рецензии была Зинаида Гиппиус, один из псевдонимов которой был Антон Крайний — отсюда инициалы А. К. [Эмигрантика.ru].

⁵ Тема взрыва возникает и в других романах Осоргина, но ни в одном из них автор не придает ей такого значения, как в «Сивцевом Вражке». В этом первом из своих романов, вышедших за границу, Осоргин подходит к парадигме взрыва самым исчерпывающим образом, рассматривая ее как издали, так и вблизи, как конкретно, так и метафорически, как в прямом, так и в переносном смысле.

мира животных, который в уменьшенном масштабе как бы воспроизводит движение «верхнего», человеческого мира. Такой параллелизм, который можно считать и зеркальным приемом, повторяется на протяжении всего романа. В связи с этим следует также отметить общую композицию произведения, состоящего из двух равных частей, каждая из которых начинается весной⁶. Ощущение цикличности еще больше усиливается упоминаниями о прилете ласточек в начале и в конце книги. Круг замыкается, ощущение космизма, по всей видимости, главенствует.

Именно в чересчур очевидном «космизме» упрекали Осоргина критики, начиная с Максима Горького (см.: [Авдеева 1990: 29–30]). Дональд Фине, так же как и Марченко, предпочитает слово «пантеизм» [Марченко 1993: 294; Fiene 1979: 105], в то время как Жервез Тассис видит в основе философии Осоргина категорию «непрерывности» (*continuité*) [Tassis 2004: 22]. Независимо от того, являются ли данные рецензии и критические статьи положительными или отрицательными, они все же объединены одной общей идеей — идеей *целостности*, бы главенствующей в «Сивцевом Вражке». Рискуя нарушить это единогласие, вернемся к самому тексту — к тому отрывку, который непосредственно следует за уже процитированной первой фразой романа:

Свет лампы, ограниченный абажуром, падал на книгу, задевая уголок чернильницы, календарь и стопку бумаги. Ученый же видел только ту часть страницы, где изображена была в красках голова кукушки [Осоргин 1990: 37].

Конечно, продолжается движение к самому малому, фиксируется обстановка, где, с одной стороны, представляется космос, вселенная, целостность, а с другой — часть, доля целого, фрагмент. Однако заметно, что здесь нет ни синекдохи, ни метонимии. Представлена *отделенная* от целого часть, а не часть *вместо* целого: абажур «ограничивает» свет — видны только «уголок» чернильницы и «часть страницы». С первых же строк повествователь колеблется между целым и частью. Более того, он ставит под вопрос масштабные соотношения, размышляет об отношениях смежности и принадлежности. В главе, носящей

⁶ Т. Марченко считает, что доминирующий в первой части космизм разрушается во второй, поэтому говорит о «переходе от света к тьме». Однако она забывает о том, что сцены разрушения встречаются уже в первой части — см., напр., главу «*Lasius Flavius*», которую исследовательница ошибочно относит ко второй части романа [Марченко 1993: 293–294].

примечательное название «Космос», эти вопросы и сомнения выражает главная героиня, внучка профессора-орнитолога Танюша — «стержневой образ» [Марченко 1993: 296] романа:

Космос? Его Танюша не видела; он — цельность и завершение, она — на пороге жизни, едва за пределами хаоса, из которого вышла ребенком. Она только начала собирать крупички реального знания, вся была в мире вопросов, первых ощущений, важнейших, дробящихся, противоречивых. Жадно тянулась к ясному, к аксиоме, не принимала теорий, негодовала на двойное решение, не нуждалась в вере. Знала, что все это важно, даже щекочущий волос дедушкиной бороды, — но было так некогда, так много было работы, что делала мыслью прыжок от деталей (о них подумает потом) к гигантскому общему, от мятой складки скатерти — к сладкому и страшному «зачем жизнь?» и особенно «как жить?». Однажды уже додумалась, что цель жизни — в процессе жизни; и потому мучалась: верно ли? Не оскорбила ли цели? Не унизила ли смысла существования? [Осоргин 1990: 48].

Понятно, что Танюша не готова к космизму — она часть, которая не знает, принадлежит ли она целому. В начале романа героиня, словно аллегория, воплощает проблему отношений смежности и принадлежности, проблему синекдохи и метонимии, проблему места человека во вселенной. В этом контексте открытых вопросов и тревожных сомнений автор вводит в роман тему войны и вместе с ней — тему взрыва, которая, разумеется, напрямую связана с вопросом отношения части и целого, ибо взрыв есть разрушение целого и образование фрагментов.

В связи с войной нас интересует прежде всего судьба молодого офицера Стольников, с которым читатель знакомится на вечере у Танюши — здесь Стольников предстает «самым блестящим офицером», «здоровым, стройным, загорелым, умницей, неплохим танцором», считающим при том, что «жизнь сейчас там <на фронте>, а не здесь <в Москве>» [Осоргин 1990: 59]. Именно на фронте читатель снова встретится с ним: Стольников станет жертвой взрыва немецкой бомбы, лишившей его рук и ног. Чтобы понять значение взрыва в данном контексте, уместно обратиться к работе Юрия Лотмана:

Человечество пережило в XVIII–XX вв. период, который можно описать как реализацию метафоры: социокультурные процессы оказались под влиянием образа взрыва не как философского понятия, а в его вульгарном соотношении с взрывом пороха, динамита или атомного ядра. Взрыв как явление физики, лишь метафорически переносимое на другие процессы,

отождествился для современного человека с идеями разрушения и сделался символом деструктивности⁷ [Лотман 2000: 19–20].

Анализ Лотмана абсолютно совпадает с описанной Осоргиным ситуацией. Метафорическое значение взрыва ушло на задний план, оказалось оттеснено физическим, конкретным его осуществлением, трагической мизансценой исторического момента: во время войны взорвалась бомба, в результате чего человек потерял ноги и руки. Даже если, по мнению Лотмана, взрыв обозначает одновременно конец чего-то и начало чего-то другого [Лотман 2000: 22–23, 25], то у персонажа «Сивцева Вражка» Стольников не получится представить себе полноценнее будущее в своем новом теле.

— Чудо, что этот... жив. И ведь выживает!

Доктор хотел сказать: «Этот человек», но не договорил: обрубок не был человеком. Обрубок был обрубком человека [Осоргин 1990: 101].

Героя уже не будут называть по фамилии — до конца романа он становится исключительно Обрубком⁸. Сам Стольников говорит слепому другу: «...я ведь не человек, а синяя культяпка, обрубок, недо-разумение» [Осоргин 1990: 112]. Трагический приговор подтверждает и повествователь, говоря о «жалком остатке того, кто был красивым и смелым офицером»; для Танюши, которая «зарыдала от жалости, от страшной жалости» [Осоргин 1990: 104], зрелище Стольников «хуже, чем видеть мертвого» [Осоргин 1990: 104]. Если оставить в стороне эмоциональную подоплеку сцены, вновь выявляется проблема отношения части и целого. Во взгляде каждого протагониста Обрубок (то есть часть) уже не имеет возможности или права считать себя человеком (то есть целым). И этот онтологически значимый отказ от синекдохи абсолютно безвозвратен.

Примечательно, что выживание Обрубка считается «чудом». Это слово употребляют врачи, его усваивает и сам Стольников⁹, когда начи-

⁷ Ученый также замечает, что раньше (например, в эпоху Возрождения) взрыв воспринимался более оптимистично — как знак обновления, возрождения, возможных изменений и т. п. [Лотман 2000: 20].

⁸ За исключением эпизода, когда Стольников станет как бы вождем и рупором инвалидов [Осоргин 1990: 132].

⁹ Ср. его слова: «Я в такое чудо верить могу, ведь я сам, говорят, чудо, чудо хирургии и выносливости» [Осоргин 1990: 143].

нает надеяться на очередное чудо — научиться двигать предметы усилием воли. На одном из сеансов, в котором неожиданно для себя участвует Танюша, Стольников, по-видимому, впадает в транс: «Опомнившись, она оглянулась и увидела откинутую назад голову Обрубка. Его глаза были полуоткрыты и казались белыми» [Осоргин 1990: 144]. В восприятии Танюши магия здесь граничит с сумасшествием; мы же скорее сравнили бы состояние Стольникова с экстазом. А экстаз, как следует из самой этимологии этого слова, — особое состояние, в котором человек словно выходит из самого себя, достигая тем самым познания некоей высшей реальности; это состояние, свидетельствующее о том, что вновь обретенная некая целостность, что личность опять связана с космосом.

Стольников еще несколько раз попробует снова войти в контакт с миром предметов и людей, снова почувствовать себя человеком. Его последняя надежда вновь связана с Танюшей, у которой он просит поцелуя: «Это был первый поцелуй Танюши, первый ее поцелуй был дан мужчине, которого нельзя было назвать ни мужчиной, ни человеком» [Осоргин 1990: 155]. Не следует ли назвать того, кого целует красавица-Танюша, «чудовищем», как в сказке «Аленький цветочек»? Впрочем, в романе Осоргина чудовище не возвратит себе бывшее тело «самого блестящего офицера» — чудо не совершается, и Стольников бросается в окно. Любопытно, что первичную, самоубийственную цель как бы покрывают две побочные цели: во-первых, стремление достигнуть «больше простора», не видеть «только полоску неба, заслоненного этажами дома» [Осоргин 1990: 156]¹⁰, во-вторых, — желание поддаться притяжению лежавшей на тротуаре коробки сигарет, которые носят имя женщины: «Ира». «Эти папиросы курил и Обрубок; может быть, это его коробка»¹¹ [Осоргин 1990: 156], — отмечает повествователь. Тяга к женскому образу дублируется стремлением к целостности, которая, как выясняется, не доступна уже нигде, кроме как в потерянном прошлом.

Первый взрыв романа ошеломляет не только конкретными, трагическими последствиями для персонажа, но также своим метафорическим

¹⁰ До этого (и прежде всего на войне) Стольников всегда стремился, так сказать, к уменьшению пространства. Ср.: «Вообще исчезло все, кроме поверхности стола, переходящих из рук в руки карты, трепаной „колбасы“ карт», — и далее: «Никакой иной жизни, кроме этой, не должно быть» [Осоргин 1990: 86].

¹¹ Возможно, что Осоргин знал созданный Маяковским в 1923 г. (хотя и после высылки Осоргина, но все же) рекламный лозунг для папирос «Ира»: «Нами / оставляются / от старого мира / только папиросы Ира» [Маяковский 1957: 285].

значением бесповоротного перелома. Однако перед тем как подвести предварительные итоги, необходимо сделать два замечания, касающихся контекста: во-первых, взрыв происходит во время войны, а не революции (о которой далее пойдет речь в романе) и, следовательно, не является метафорой революционного переворота. Во-вторых, взрыв совершается как бы за кадром, в стороне от главной повествовательной линии, в ситуации внешней фокализации¹²:

— А где Стольников? Будем его ждать?

— Надо подождать.

Кто-то сказал:

— Он за папиросами пошел, сейчас вернется.

Вбежал вестовой: к доктору.

— Ваше высокоблагородие, господина капитана Стольникова ранили.

И, опустив руку от козырька, первому выходящему прибавил потише:

— Ножки им, почитай, совсем оторвало, ваше благородие! Немечкой бонбой... [Осоргин 1990: 89].

Таким дистанцированием Осоргин как будто показывает, что главное не взрыв, не само событие, а его последствия (и, может быть, преодоление этих последствий).

О других взрывах в романе рассказывается еще более завуалированно. Они как раз относятся к Октябрьской революции, которую, каждый по-своему, встречают Танюшин друг Вася и ее учитель музыки Эдвард Львович.

В девятом часу Вася вышел, метнулся к Никитским воротам, но стрельба заставила его повернуть обратно. Тогда он пошел в сторону Садовой и Скарятинским переулком пересек Большую Никитскую. На Поварской не было ни одного человека, и любопытство потянуло Васю пройти до Бориса и Глеба, а то и до Арбатской площади. Но едва он подошел к устью Борисоглебского переуллка, как дрогнул воздух от взрыва снаряда, сбившего часть купола на церкви. Вася ахнул, пробормотал: «Ну что же это делается, что делается!» — и прибавил шагу, свернув в переулок. Он, собственно, и не разобрал, что случилось, но напуган был основательно. <...> Дойдя до угла Арбата, Вася остановился и с любопытством стал смотреть налево, откуда доносились частые выстрелы. Попытаться?

¹² Термин Жана Женетта в его «Работах по поэтике» [Женетт, эл. публ.].

Нужно было быть глубоко штатским и полным неведения лаборантом, чтобы покойно стоять и не замечать жужжания пуль. Никто Васи не остановил, и ему не могло прийти в голову, что в него стреляют вдоль улицы. Локтем, по студенческой привычке, прижимая книжки, он тихонько перешел Арбат [Осоргин 1990: 116–117].

Вася почти ничего не понимает, он очень далек от реальности взрывов и выстрелов, которых не замечает даже тогда, когда «в него стреляют». Все эти обстоятельства, кажется, происходят параллельно Васиной жизни: студент идет своим путем в направлении к особняку на Сивцев Вражек. Взрывы Октябрьской революции, подобно второстепенным событиям, как бы отстранены от главной повествовательной линии. К тому же, в отличие от случая со Стольниковым, они почти не имеют последствий, кроме как для «червячка, точившего балку», для «крыс, строивших новые ходы», а также для «миллиарда мельчайших, невидимых существ, во имя любви, размноженья и права на жизнь колебавших устои особняка», которым «очень в эти дни помогала дрожь» [Осоргин 1990: 117]. Другими словами, взрывы революции не мешают ходу жизни множества существ, как не мешают Васе «приятно улыбнуться» [Осоргин 1990: 117].

Столь же отстраненно переживает взрывные революционные события другой персонаж романа — учитель музыки Эдвард Львович. Он дремлет у себя дома и лишь едва слышит, как на улице стреляют из пулемета. Даже когда пуля пробивает окно в комнате, он ее не замечает [Осоргин 1990: 120]. Взрывы вновь происходят «вне кадра», параллельно главной сюжетной линии, однако на сей раз влияют на нее: в ту ночь композитору снится музыка (которую он скоро напишет в действительности), где гармония рождается из диссонансов и «несогласных, по-видимому, ритмов» [Осоргин 1990: 122]. Одним словом, из уличного хаоса возникает новое произведение искусства. «Opus 37» описывается как «больная и тревожащая нервы музыкальная пьеса» [Осоргин 1990: 295], которая в восприятии Танюши выражает печаль и боль раненого человечества, а также иллюстрирует разрывы, разрезы, раздробление мира, в котором «бьется» художник¹³. Заметно, что

¹³ Ср.: «Она увидела, что в творчестве старого композитора случился излом, произошла катастрофа, что он, бессильный отказаться от музыкальной идеи, которой всю жизнь служил, — вдруг потряс колонны и обрушил на себя им самим созданный храм и бьется теперь под его обломками. Родилось — рядом с его жизнью — что-то новое, что он хочет понять, осилить и, кажется, оправдать, — но у него нет для этого слов и музыкальных со-

фрагменты, касающиеся новой пьесы Эдварда Львовича, связаны либо с парадигмой болезни (это объясняется сходством между композитором и Стольниковым, к которому мы еще вернемся), либо с парадигмой взрыва — например, при описании кульминационного момента музыкального произведения:

Рвутся все нити, сразу, скачком; далеким отзвуком тушуются и быстро умолкают концы музыкальной пряжи, тема мертвеет и умирает, — и рождается то новое, что ужасает автора больше всего: рождается *смысл хаоса*. Смысл хаоса! Разве в хаосе может быть смысл?! [Осоргин 1990: 295].

Вопрос является риторическим — ответ на него лежит в придуманном октябрьской ночью произведении: благодаря искусству фрагменты, осколки получают новое значение, новый смысл. Именно искусство содержит в себе тайну превращения взорванного мира во что-то новое. Само выражение «смысл хаоса» подразумевает, что хаос (рожденный из взрыва) является рычагом для лучшего понимания мира, для уяснения его динамического характера.

В главе с названием «Вещь» Эдвард Львович вспоминает, как музыка помогла ему преодолеть смерть матери: «И играя, забыл о потере. И каждый раз, как он чувствовал наступившую в жизни пустоту, — он заполнял ее звуками рояля» [Осоргин 1990: 140]. Музыка позволяет двигаться вопреки потерям, заполнить пробелы, провести дорогу по новой траектории. Поэтому, когда у него отбирают рояль, ему кажется, что отобрали «душу»¹⁴. С точки зрения повествователя, композитор становится «ненужной вещью, старой и выцветшей, называющейся гражданином» [Осоргин 1990: 140]. Параллель со Стольниковым бросается в глаза — Эдварду Львовичу тоже произвели своего рода ампутацию, после которой он теряет право именоваться человеком. Разница в том, что здесь ампутация «неокончательна»: учителю музыки возвратят рояль, на котором он сочинит вышеупомянутую пьесу.

Нельзя завершить статью, ничего не сказав о второй части романа, посвященной периоду 1917–1920-х гг. О конкретных взрывах здесь

четаний, а есть только крик боли, заглушенный чужими голосами, ему враждебными и незнакомыми» [Осоргин 1990: 307].

¹⁴ «Нельзя же предположить, что вдруг действительно кто-то зачем-то мог отнять и увезти... ну, почти что... то есть не почти что, а именно... душу, — взять ее и увезти на подводе?» [Осоргин 1990: 140].

речь почти не идет, зато глава, где говорится о теракте, действительно состоявшемся во время Гражданской войны, называется «Взрыв». Этот взрыв¹⁵ — единственный, который повествователь не оставляет за кадром. Читатель следит за террористом шаг за шагом, находясь как бы рядом с ним в тот момент, когда «темная фигура, откинувшись от стены, взмахнула рукой» с бомбой. «Взрыв слышали даже на окраинах Москвы» [Осоргин 1990: 285], — уточняет повествователь. Далее о прямых жертвах на месте взрыва не говорится ни слова, речь пойдет только о побочных эффектах, например убийстве многих политических заключенных, среди которых и философ Астафьев.

Как и раньше, мотив взрыва употребляется автором не для того, чтобы обозначить революционный переворот. Сцена происходит в конце 1919 г. и описывается в середине второй части, когда о влиянии Октябрьской революции на повседневную жизнь москвичей сказано уже достаточно. Иными словами, данный взрыв представляет собой событие, ничем не отличающееся от других — оно является частью, звеном исторического процесса. Новый режим показан в динамическом развитии, может быть, со взрывными моментами, но прежде всего в движении, в процессе.

Согласно своим политическим убеждениям Осоргин резко осуждает войну, однако в отношении революции скорее проявляет лояльность. Чтобы подчеркнуть различие между этими историческими событиями, он опирается на мотив взрыва, который в контексте войны связывает с мотивом инвалидности и уродства. Еще до несчастного случая со Стольниковым проблема инвалидов войны поставлена в виде жесточайшей басни¹⁶, говорящей о том, что части, фрагменту в новом мире не выжить. Инвалид символически обозначает рубку, резку, остановку движения, он противостоит идее метаморфозы, превращения. В этом контексте взрыв равноценен разрушению без последующего развития.

Что касается взрывов во время революции, Осоргин вкладывает в них иной смысл. Они происходят «в стороне» от главной повествова-

¹⁵ «Взрыв в здании МК РКП(б) в Леонтьевском пер., д. 18 произошел 25 сентября 1919 г. <...> Ответственность за этот террористический акт была возложена МЧК на подпольную организацию анархистов и левых эсеров», — поясняется в комментариях [Осоргин 1990: 692].

¹⁶ «В июльский зной загорелась первая битва <среди муравьев>. Стальные челюсти впились в щупальцы и ножки противника, срезали их одним напряжением мускулов, тела свивались клубком, и сильный перегрызал талию слабейшему.

Там, где сходились армии, песочная дорожка покрывалась огрызками ног, обломками челюстей, дрожащими шариками тел» [Осоргин 1990: 50].

тельной линии, и их последствия для персонажей менее серьезны, чем в случае Стольникова, причем иногда даже позитивны: так, Эдвард Львович создает новую, «гениальную» пьесу [Осоргин 1990: 308]. Осоргин никак не оправдывает революцию, но считает ее элементом длительной истории. Революционный взрыв как резкий перелом (навсегда отделяющий прошлое от настоящего) не интересует писателя-эмигранта, который предпочитает рассматривать историю в виде сложной и подвижной структуры, подвергающейся изменениям и превращениям.

Движение времени в романе представлено двумя разными способами. В одних случаях исторические процессы изображаются с акцентом на переворотах, резких переменах направления, когда прошлое отрицается — и это почти всегда ведет к худшему (вспомним Стольникова)¹⁷. В других случаях исторические процессы рассматриваются в аспекте продолжительности, последовательности (вспомним отмеченную выше категорию целостности), а все изменения, взрывы, потрясения воспринимаются как преходящие периоды. Именно такое миропонимание свойственно тем, кто закрывает глаза на происходящее, на перемены — сравним комментарий повествователя: «Особнячок на Сивцевом Вражке защищался от мира, хотел жить прежней, тихой жизнью» [Осоргин 1990: 206]. Но к такому же пониманию исторических процессов могут прийти и те, кто старается приспособиться к новым условиям, опираясь на некий детерминизм, — вспомним Васю, Танюшу и даже Эдварда Львовича с его музыкой. Кстати, данной позиции в романе придерживаются также мир животных, мир растений [Осоргин 1990: 177] и даже, по всей видимости, Москва в целом — ср. мнение Танюши: «Это люди меняются, а она <Москва> все та же» [Осоргин 1990: 182].

Сказанное не означает, что автор романа предлагает закрыть глаза на происходящее. Ведь он не оправдывает и не прощает ужасы красного террора — о них рассказано в деталях, никто здесь не «безмолвствует». Но даже жестокость и террор вписаны Осоргиным в, так сказать, длительную историю¹⁸. Именно в этом, как мне кажется, значимость (может быть, и актуальность) творчества писателя. В книге о культуре и взрыве Лотман напоминает, что со второй половины XX в. историки, начиная с французских, стали интересоваться постепенными, медленными исто-

¹⁷ Конечно, жизнь дворника Денисова, который станет «преддомкомом» ценой полного отрицания прошлого, сильно улучшается. Однако нет сомнений в том, что автор резко осуждает данного персонажа, а следовательно, и его отношение к истории.

¹⁸ Как подчеркивает Жервез Тассис, в главе «Пятая правда» объясняется, что пытки применялись с самого основания города Москвы [Tassis 2004: 229–230].

рическими процессами, чтобы представить историческую картину, которая, по словам ученого, напоминает «плавный поток широкой и мощной реки»¹⁹ [Лотман 2000: 18]. Осоргин в своем романе, написанном в начале XX в., размышляя о разных подходах к историческим процессам, выбрал именно «плавный поток широкой и мощной реки»²⁰. В этом смысле он, по всей видимости, проложил путь историкам.

ЛИТЕРАТУРА

- Авдеева 1990 — Авдеева О. Ю. «Ласточки непременно прилетят...» // Осоргин М. Сивцев Вражек. М., 1990.
- Адамович 1928 — Адамович Г. «Сивцев Вражек» М. А. Осоргина // Звено. 1928. № 5.
- Горький, Осоргин 2002 — Горький М., Осоргин М. А. Переписка // С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2002.
- Геллер 1988 — Геллер М. Михаил Осоргин — писатель на все времена // Новый журнал. 1988. № 171.
- Женетт, эл. публ. — Женетт Ж. Работы по поэтике. Режим доступа: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/fokalizacii.htm>.
- Зайцев 1928 — Зайцев Бор. Мих. Осоргин. «Сивцев Вражек», роман, Париж, 1928 // Современные записки. 1928. № 36.
- КР 1926 — КР. «Современные записки». Кн. XXVII // Звено. 1926. 6 июня.
- Лотман 2000 — Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
- Марченко 1993 — Марченко Т. В. Осоргин: 1878–1942 // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М., 1993. [Вып. 1].
- Маяковский 1957 — Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 5.
- Осоргин 1924 — Осоргин М. Российские писатели о себе // Современные записки. 1924. № 21.
- Осоргин 1990 — Осоргин М. Сивцев Вражек. М., 1990.
- Эмигрантика.ru — Интернет-сайт «Эмигрантика.ru». Режим доступа: <http://emigrantika.ru/component/content/article/494>
- Fiene 1979 — Fiene D. M. M. A. Osorgin — The Last Mohican of the Russian Intelligentsia: On the One-Hundredth Anniversary of His Birth // Russian Literature Quarterly. 1979. № 16.
- Tassis 2004 — Tassis G. La révolution russe dans cinq romans de l'émigration // From the Other Shore: Russian Writers Abroad. Past and Present. Toronto, 2004. Vol. 4.

¹⁹ Лотман переводит название школы историков «de la longue durée», о которой здесь идет речь, словосочетанием «длительное дыхание» [Лотман 2000: 18].

²⁰ В более поздних произведениях, таких как «Письма о незначительном» или «В тихом местечке Франции», Осоргин продолжит размышлять в том же направлении.

А. В. Семенова
(Москва)

Скачок в развитии кашубской культуры как катализатор политического напряжения

Польское Поморье, пережив потрясения Второй мировой войны и трудное возвращение к мирной жизни в первое послевоенное десятилетие, вошло в фазу активизации жизни культурной. Главным участником этого процесса была кашубская интеллигенция. С одной стороны, обстоятельства стали более располагающими к возрождению культурной жизни, поскольку кашубам перестало грозить физическое уничтожение или насильственное онемечивание. С другой стороны, власти предрержащие Польской Народной Республики (далее — ПНР) видели тревожные и потенциально опасные, носящие оттенок сепаратизма и противные идеологической линии партии проявления в стремлении подчеркнуть своеобразие кашубской культуры на фоне «поморской». Созданию гомогенной поморской культуры и сведению кашубского регионализма к декоративной функции, с точки зрения властей, противостояли именно представители кашубского сообщества, отстаивавшие свой язык, упорно развивавшие письменную форму *кашубщины* и не позволявшие своим говорам выйти из обихода под натиском польского литературного языка так же, как ранее — до 1918 г. — не позволяли немецкому языку полностью истребить славянскую (кашубскую) речь на территории Поморья. Хотя развитие кашубской культуры и ее стремление к сохранению самобытности сталкивалось с противодействием любых властей на территории Кашубского Поморья на протяжении нескольких столетий по очень схожим политическим причинам, атмосфера недоброжелательной подозрительности к кашубской культуре и деятельности общественных организаций приобрела в после-

военной Польше особенные черты: кашубской культуре отводилось место явления сугубо регионального уровня, из всех сторон кашубской культуры самостоятельная ценность признавалась лишь за фольклором. Деятельность кашубов, связанная с созданием литературного языка и художественных произведений на этом языке оценивалась как бесплодные попытки, окрашенные национализмом и проникнутые духом сепаратизма. В целом отношение официальной власти к кашубскому сообществу и кашубской культуре можно охарактеризовать как подозрительно-неприятное. Всплески враждебности со стороны властей вызывали не только процессы в развитии языка и появление художественных произведений и их переводов, но также активизация и консолидация членов кашубского сообщества. Не встречали сопротивления только те явления, которые проходили под руководством Варшавы и вписывались в картину видения регионализма как «законсервированного» народного творчества.

Невозможность поставить знак равенства между понятиями «кашубская» и «поморская» культура была обусловлена реальным положением дел, в частности тем фактом, что лишь часть жителей Поморья являются носителями кашубских говоров, а также тем, что после окончания Второй мировой войны Министерство возвращенных земель позаботилось, чтобы в Поморье прибыли граждане из отдаленных регионов Польши и создали, слившись с местным населением, новое гомогенное сообщество. Однако эти усилия привели к противоположному результату: местное население стало более гетерогенным, а единая «поморская» культура, включающая в себя культуру кашубскую, так и не возникла. Культурная и языковая гетерогенность местного населения возросла, в частности, из-за того, что носители кочевских говоров, также приглашенные к участию в работе Кашубско-поморского объединения (далее — КПО), стали больше развивать и пропагандировать свой фольклор и стремиться к сохранению своих говоров.

Стимулом развития кашубской культуры, особенно во второй половине XX в., стал так называемый *кашубский регионализм*. Развитие кашубского регионализма после войны можно описать в терминах взрывного процесса, поскольку его результаты были непредсказуемы (процесс происходил в эпоху больших перемен на уровне устройства польского государства и общеевропейских процессов), он характеризовался бурным течением и был «направлен в будущее», как

подчеркивает Ю. Божишковский¹ в работе, посвященной сущности кашубского движения. Исследователь, в частности, отметит, что понятие регионализма для других культур означает бережное отношение к традиции, сохранение фольклора и уходящей культуры. В противоположность этому, кашубский регионализм отражает взгляд, сконцентрированный на обогащении своей культуры и всестороннем развитии общественной жизни, а также предполагает создание культурных и социальных моделей для дальнейшей эволюции сообщества [Literatura Kaszubska 2007: 103].

Хотя для кашубского регионализма характерно стремление к развитию, он парадоксальным образом связан с укреплением консервативных тенденций, что отражается, в частности, в кашубской литературе 1940–1950-х гг. (ср., например, творчество Анны Лайминг) [Pestka 2000: 43]. Другой особенностью кашубского регионализма является определенная обособленность кашубской культуры от остальной части культуры поморской. Хотя создание единого кашубско-поморского культурного континуума определенно воспринималось официальной Варшавой и некоторыми идеологами поморской культуры (например, Лехом Бондковским) как важная задача, нельзя сказать, что эволюция культуры Гданьского поморья привела к ее превращению в «единый организм». Тем не менее и сегодня не прекращаются усилия по гомогенизации ядра поморской культуры, и некоторые исследователи считают, что при сохранении исторически сложившихся различий приморских областей возможно и вероятно возникновение единой культуры Поморья от Щецина до нижней Вислы на новых основаниях и без участия политических сил, как это происходило в эпоху ПНР [Pestka 2000: 43]. Парадокс поморской культуры, по мнению С. Пестки, заключается в том, что ее консерватизм проистекает из осознанного выбора жителей Поморья и именно благодаря этому консерватизму проявляется своеобразная *креативность*, характерная для данной традиции [Pestka 2000: 44].

Среди материальных результатов «взрыва», произошедшего в кашубской литературе 1950–1960-х гг., кроме новых произведений и вступления в литературу новых региональных авторов появились и переводы литературных произведений на кашубский язык, а также

¹ Юзеф Божишковский (Józef Borzyszkowski, р. 1946) — польский историк, профессор Гданьского университета, кашубский активист, председатель (1986–1992) Кашубско-Поморской ассоциации и руководитель Кашубского института. Популяризатор кашубской культуры.

лингвистические работы (словари, сборники фразеологизмов и загадок). Особо примечателен был приход в литературу в 1958 г. Анны Лайминг (1904–2003), которая затем почти на протяжении полувека пополняла своими произведениями золотой фонд не только поморской, но и польской литературы. Жанровое богатство произведений писательницы, обращавшейся на протяжении своего творческого пути как к автобиографической прозе, так и к жанрам сказки, рассказа, создававшей драматические произведения, представляет собой образец кашубского регионализма в литературе. Многочисленные персонажи произведений, имевшие реальные прототипы, и картина мира, представленная на страницах прозы Лайминг, являются свидетельством вековой истории кашубского Поморья [Семенова 2012: 89–92]. Известный «гавендзяж» Ян Пепка издавал произведения, написанные как на кашубском языке с вкраплением полонизмов, так и на польском с использованием кашубизмов. Его наиболее известное стихотворение «Мои края» (Moje stronë) было переведено на белорусский, лужицкий и немецкий. Пепка является автором стихотворений и рассказов, а также произведений для детей. В своем творчестве он также обращался к жанрам сатиры и драматургии [Treder 1999: 160].

Леон Роппель, известный германист и автор кашубских стихов, пьес и рассказов, был также собирателем кашубского фольклора и в период 1956–1965 гг. издал два сборника кашубских песен, поговорок, пословиц и загадок: «Орехи для потехи» (Orzechë do ucechë) и «Из книги мудрости поморов» (Z księgi mądrości morzan), из которых на протяжении нескольких десятилетий черпают материал поморские авторы. Важное значение для поморского читателя имела выпущенная Л. Роппелем в 1963 г. антология кашубской поэзии и прозы «Мы со взморья» (Ma jesma od morza). Кроме того, Л. Роппель издавал и редактировал произведения кашубских писателей — Агнешки Броварчик (Agnieszka Browarczyk), Алойзы Будзиша (Alojzy Budzisz), Августина Доминика (Augustyn Dominik) и Станислава Оконя (Stanisław Okoń) [Treder 1999: 160].

Ян Джежджон (1937–1992) — один из наиболее выдающихся региональных кашубских авторов, прозаик и поэт, критик, исследователь и издатель, писавший как на кашубском, так и на польском. Джежджон дебютировал как писатель в начале 1970-х гг., однако ранее появились некоторые его научные труды. В 1973 г. была издана монография Джежджона под названием «Печать Смутека» (Piętno Smętka) на основе диссертации о кашубской литературе межвоенного двадцатилетия

(1920–1939 гг.). Свои многочисленные и разнообразные произведения Джежджон публиковал в региональных и общепольских журналах: «Померания» (Pomerania), «Буквы» (Literey), «Точка» (Punkt), «Литературный ежемесячный журнал» (Miesięcznik Literacki), «Регионы» (Regiony) [Treder 1999: 158].

В конце 1950 — начале 1960-х гг. одним из важнейших инициативных проектов КПО было издание газеты «Кашубы» (Kaszëbë), вокруг которой сосредоточилась большая группа молодых деятелей культуры. Несмотря на важность этого органа печати для кашубской культуры, по адресу издания звучало много критики как от представителей власти, так и от участников КПО [Obracht-Prondzyński 2006: 147]. Главного редактора «Кашубов» Т. Болдуана упрекали в том, что издание не отражает настроений и потребностей кашубских масс, непонятно для большинства кашубов, а также использует орфографию, демонстрирующую слабое знание *кашубщины* главным редактором. Будучи неприятными и несправедливыми, эти упреки все же не угрожали существованию издания и могли восприниматься как конструктивная критика. Иначе было с претензиями, которые направляли в адрес газеты представители власти. С их точки зрения, редколлегия не выполняла основной задачи, возложенной на нее программой этого органа печати, а именно — не занималась борьбой с немецким ревизионизмом [Obracht-Prondzyński 2006: 148–149]. Одним из важнейших недостатков считалась слабая политизированность издания, критиковалась подборка материалов. Недовольство властей вызывали темы, связанные с общественными настроениями на территории Кашубии. В свою очередь, кашубская аудитория и представители КПО были недовольны недостаточным количеством текстов, публикуемых по-кашубски, жаловались на слабую обратную связь с кашубскими читателями, отсутствие широкой просветительской работы, недостаток информации о деятельности КПО. Впрочем, были и позитивные отклики — например, Ружа Островская² одобряла деятельность издания и отмечала как положительный момент превращение «Кашубов» в еженедельник [Obracht-Prondzyński 2006: 149].

² Ружа Островская (Róża Ostrowska, 1926–1975) — писательница, сценарист. В 1950–1955 гг. редактор, затем руководитель редакции «Радио Гданьск». С 1955 г. была представителем периодического издания «Поморье», выходившего один раз в две недели в Гданьске. В 1960–1969 гг. являлась литературным руководителем театра Побережье (Teatr Wybrzeże). Была уволена, поскольку подписала протест против событий марта 1968 г. Автор стихотворений, новелл, радиопрограмм, сценариев, театральных рецензий, романа «Остров», кашубского «Бедекера» и др.

В 1960 г. комиссия, ответственная за продление лицензии «Кашубам», отмечала, что, вопреки установке на укрепление единства польского народа, мобилизации кашубов ради наилучшего воплощения политики партии и правительства, редколлегия продвигала развитие *регионализма* как основную задачу, над которой трудился коллектив еженедельника, вкладывая в это понятие иное, чем представители партии, значение и публикуя «недостаточно материалов, связанных с современностью», что приводило, по мнению комиссии, к непопулярности еженедельника даже в самом кашубском сообществе [Obracht-Prondzyński 2006: 152]. Выводы комиссии косвенно грозили изданию ликвидацией, прямо же требовали расширения тематики и подчинения властным директивам. Партийное руководство видело задачи «Кашубов» в освещении экономических вопросов и расширении целевой аудитории вместо концентрации на интересах одной группы населения [Obracht-Prondzyński 2006: 152].

В хронике «Кашубов» начала 1961 г. читаем: «Мы входим в новый год с ножом в горле. Сможем ли мы продержаться хотя бы один квартал? Атмосфера вокруг все более недоброжелательная. Работать все сложнее. Необходимо, однако, засучить рукава и трудиться в поте лица!» [Obracht-Prondzyński 2006: 152]. Предчувствия оправдались: в следующем отчете цензурной комиссии издание было подвергнуто разгромной критике. Редколлегию обвиняли в пренебрежении к работе по интеграции населения Кашубии, ставилось в вину и тяготение к сепаратизму. По мнению цензоров, «Кашубы» перестали отрабатывать вкладываемые в издание средства, не участвуя в государственной пропаганде. Поэтому в выводах значилось: «В данной ситуации решение о лишении „Кашубов“ субсидии представляется совершенно обоснованным. Взрослых людей можно увещевать и переубеждать год или два. Дальше и святой потерял бы терпение» [Obracht-Prondzyński 2006: 152].

В июле 1961 г. власти приняли решение о ликвидации «Кашубов», и с 1 января 1962 г. издание было трансформировано в еженедельник «Гриф» (Gryf). В дальнейшем на месте «Кашубов» возникло ежемесячное издание «Буквы» (Literey) [Obracht-Prondzyński 2006: 154]. Однако замена не была равноценной, поскольку с исчезновением «Кашубов» не стало важного дискуссионного форума, посвященного кашубскому регионализму, и площадки для публикации новых произведений и вступления в литературу новых лиц региональной культуры. Кроме того, исчез важный информационный канал и центр, объединявший кашубскую интеллигенцию (в монографии «Объединенные идеи»

Ц. Обрахт-Прондзыньский пишет о «центре консолидации кашубской элиты» [Obracht-Prondzyński 2006: 154]). Утрата этого органа печати оказалась столь болезненным ударом для кашубской культуры, что до сегодняшнего дня регулярно выдвигаются предложения возродить издание в том же формате [Obracht-Prondzyński 2006: 154]. И это несмотря на суровую критику, которой «Кашубы» подвергались в период своего существования, в том числе со стороны их целевой аудитории и регулярных читателей. Можно сказать, что после ликвидации «Кашубов» начала развиваться их мифология. Вспоминались лишь наилучшие черты — сравнения с подобными изданиями в других регионах Польши были в пользу «Кашубов». Уровень редакторской работы оценивался как самый высокий в стране, отмечалось, что это было самое дешевое, следовательно, самое доступное издание такого рода, поскольку большая часть работы велась на общественных началах. Вспоминалось, что редакция «Кашубов», проводила регулярные встречи с читателями и целевой аудиторией, пропагандируя отражаемые в издании ценности. Кроме собственно издательской деятельности члены редколлегии организовывали встречи с писателями и лекции (несколько сотен (!) за четыре года существования издания), конференции, встречи в связи со знаменательными событиями (например, 26 февраля 1961 г. состоялось мероприятие, посвященное 300-летию поморской прессы). Большая часть вины за закрытие издания перекладывалась на аудиторию, не позаботившуюся о том, чтобы сделать его по-настоящему массовым [Obracht-Prondzyński 2006: 154]. По прошествии времени Константы Бончковский дал такую оценку деятельности «Кашубов»:

...Это издание совершило великое дело — радикально прервало «заговор молчания» по поводу жителей Поморья. Прежде всего, оно привнесло новые направления в поморскую мысль, скорректировало ряд ошибок, имеющих общественно-политическую природу, показало значимость вклада кашубского сообщества в культуру Поморья и выступило с рядом инициатив, реализованных под давлением им же сформированного общественного мнения [Obracht-Prondzyński 2006: 156].

Время начала — середины 1960-х гг. стало периодом застоя в истории КПО, после «взрыва» наступило состояние, близкое к стагнации, вызванное внешними (политическими) факторами. Было произнесено множество обещаний, касающихся активизации деятельности Объединения, но несмотря на это, а также на возобновление отдела КПО

в Гданьске-Сопоте-Гдыне, реальных плодов этот организационный шаг не принес [Obracht-Prondzyński 2006: 178].

Тем не менее кашубская культура не переставала так или иначе проявлять себя, и об этом свидетельствуют возникавшие конфликты. Одним из известнейших скандалов, вышедшим за рамки кашубской среды, была яростная дискуссия, началом которой послужила публикация перевода «Жизни и приключений Рема» А. Майковского с кашубского (как тогда считалось, *диалекта*) на польский литературный язык. Перевод осуществил Лех Бондковский³, а его основным оппонентом и противником стал Анджей Буковский⁴. Помимо литературных и языковых аргументов, в основе конфликта лежала официально принятая точка зрения на *кашубщину* как диалект польского языка, и следующее отсюда убеждение о невозможности перевода с диалекта на литературную разновидность того же языка [Obracht-Prondzyński 2006: 178]. В монографии «Объединенные идеей» упоминается более десятка критических публикаций в прессе, в которых перевод характеризовался как «кривое зеркало», а труд Бондковского низводился до искажения порчи первоначального авторского текста [Obracht-Prondzyński 2006: 178–179].

Ц. Обрахт-Прондзыньски считает, однако, что к конфликту привела личная заинтересованность Буковского, считавшего себя главным и единственным специалистом по творчеству Майковского. Дополнительно Буковского возмущало то, что Бондковский не принадлежал к академической среде и при этом «посмел» не только перевести, но и комментировать творческий путь автора «Приключений Рема», что прежде считалось прерогативой самого Буковского⁵ [Obracht-Prondzyński 2006: 179].

³ Лех Бондковский (Lech Bądkowski) — один из основателей КПО (1956 г.), разработавший его базовую программу. Написал очерк истории кашубской литературы (1958). Автор нескольких популярных книг. Перевел на польский литературный язык кашубский роман «Жизнь и приключения Рема» А. Майковского. Постоянный автор ежедневной газеты «Голос побережья» и более десятка журналов. Некоторые тексты Бондковского транслировались по «Радио Гданьск». Известен как оппонент прокоммунистического режима, в 1968 г. выразил открытый протест против так называемых мартовских событий, спровоцированных властями и направленных против студентов, интеллигенции и польских евреев.

⁴ Анджей Буковский (Andrzej Bukowski) — специалист по истории кашубской литературы, деятельность которого связана с Гданьским университетом. В 1950 г. издал монографию «Кашубский регионализм», которая на протяжении нескольких десятилетий была основным источником информации о научном, литературном и культурном движении в Кашубии [Ostrowska, Trojanowska 1979: 15].

⁵ Аналогичная напряженная ситуация возникла двумя годами позже между Буковским и Л. Роппелем, осмелившимся опубликовать работу, посвященную Ф. Цейнове, и при этом

Непосредственно о переводе «Рема» Буковский высказался на всеобщем съезде делегатов в 1964 г.:

Перевод «Рема...» А. Майковского на польский язык нанес ущерб шедевру. Польская литература потеряла наиболее выдающееся произведение кашубской литературы. «Рема...» перевели с кашубского на польский, а ведь это два польских языка. Члены Объединения не отдают себе отчета в произошедшем, и мне кажется, что необходим серьезный анализ данной ситуации [Obracht-Prondzyński 2006: 179].

В 1965 г. было проведено заседание специалистов из Варшавы, носившее характер «суда» над переводом. Присутствовали как сторонники, так и противники перевода Бондковского. Аргументом последних было то, что кашубщина является польским диалектом, из-за чего о переводе не может быть и речи. Кроме того, по их мнению, художественная ценность перевода была низкой, и он сильно уступал оригинальной версии [Obracht-Prondzyński 2006: 179–180]. Однако популярности самой книги это нисколько не повредило, и в 1966 г. вышло второе издание.

В описании развития данного сюжета, помещенном в монографии Ц. Обрахт-Прондзыньского «Объединенные идеей», упоминается обострение конфликта между Буковским и Бондковским, связанное с тем, что Буковский добавил свой негативный отзыв о переводе в материалы сессии, посвященной 20-летию ПНР, на заключительном этапе подготовки сборника к изданию. Бондковский обвинил Буковского в превышении полномочий и подтасовке материалов. Затем последовал товарищеский суд, который признал правоту за автором перевода — Бондковским, что послужило поводом для окончательного прекращения сотрудничества между Буковским и КПО, с которым он с тех пор находился в постоянной конфронтации.

В 1966 г., во время мероприятий, посвященных 50-летию со дня смерти Ф. Цейновы, участникам юбилейной церемонии было направлено письмо Первого секретаря Президиума ЦК ПРП Яна Пташинского, отражавшее официальную точку зрения на функции КПО:

Мы ценим ваш вклад в распространение богатых, поучительных традиций кашубской земли, в популяризацию фольклора и красоты ка-

не упоминавшим о заслугах Буковского в изучении наследия выдающегося кашубского деятеля [Obracht-Prondzyński 2006: 179].

шубского народного искусства, в интеграцию сообщества, живущего на гданьской земле. Желаем вам новых успехов в культивировании прогрессивных традиций Гданьского поморья, в накоплении багажа социалистических преобразований в кашубском регионе и дальнейшей работе по углублению и укреплению социалистического сознания среди населения Гданьского поморья [Obracht-Prondzyński 2006: 181–182].

В словах благодарности и пожеланиях выражались ожидания властей: кашубская организация должна была концентрироваться на поддержке «народной культуры» (фольклора) и деятельности, направленной на общественную интеграцию и формирование сознания местного населения в соответствующем ключе. О поощрении местной инициативы и самоуправления не могло быть и речи. В интервью Войцеха Кедровского Тадеушу Болдуану⁶ отмечается, что произведения кашубских писателей становятся предметом научных исследований, критических обзоров, имена представителей кашубских деятелей литературы и искусства присваиваются улицам, школам, клубам и организациям, однако тем временем произведения кашубской литературы не публикуются и не переиздаются, что не позволяет широкой аудитории познакомиться со вкладом кашубов в общее культурное наследие региона; мнение общества о кашубских писателях базируется на заметках в прессе и юбилейных статьях [Obracht-Prondzyński 2006: 182–183]. По мнению В. Кедровского, существенную роль играли также препятствия административного характера: в работе Объединения не принимались в расчет исторически сложившееся территориальное устройство и диалектные особенности внутри тех или иных областей, к которым относились его филиалы. В. Кедровский также сетовал на то, что местная пресса публиковала сведения о культурных событиях в Варшаве и других регионах Польши, но не давала никакой информации о том, что происходит по соседству. Так, жители Гданьска, Сопота и Гдыни не имели возможности узнать, как развивается культурная жизнь в Картузах, Старогарде или Тчеве. Ц. Обрахт-Прондзыньский считает, что и по сей день — через 40 лет после описываемых событий — информационная изоляция крошечных частей Кашубии не исчезла, если

⁶ Войцех Кедровский (Wojciech Kiedrowski, 1937–2011) в течение многих лет был активным деятелем КПО. Главный редактор «Померании» (Pomierania) на протяжении ряда лет. Совместно с супругой руководил деятельностью издательства, публиковавшего кашубскую литературу и научные издания по кашубистике, в том числе словари кашубского языка (Oficyna Wydawnicza CZEC). Автор многочисленных монографий по проблемам кашубологии.

говорить об освещении их жизни (прежде всего культурной) в прессе [Obracht-Prondzyński 2006: 183].

На съезде КПО 1968 г. снова обсуждались планы по организации работы «кашубского университета», переизданию произведений кашубской литературы, возрождению газеты «Kaszëbë». В. Кедровский указывал на то, что понятие регионализма должно быть расширено и выведено за рамки фольклора и — географически — Гданьского района. Кедровский видел проблему и в том, что члены КПО не проводили встреч с представителями руководства страны на протяжении четырех лет — это вредило работе КПО и не могло укрепить лояльность властей к этой организации [Obracht-Prondzyński 2006: 188]. И все же как раз на съезде в 1968 г. представитель высшего партийного руководства Е. Хайер выступил с поощрением деятельности Объединения — подчеркивая, разумеется, его вклад в укрепление «польскости» и верности государству. Но прозвучали и предостережения с намеком на события в Чехословакии. Е. Хайер дал понять, что при неповиновении и неисполнении «заветов» партии власть не остановится перед «трудными» решениями, имея в виду принятие возможных запретительных мер по отношению к деятельности КПО и прекращение финансирования печатных изданий [Obracht-Prondzyński 2006: 189].

При всем категорически отрицательном отношении польских властей ко всему выраженно кашубскому вплоть до момента демократического перелома 1989 г. оценки кашубского движения, кашубского регионализма, развития кашубской культуры и деятельности КПО характеризуют существенные успехи, в действительности достигнутые представителями кашубской культуры в этих направлениях. Так, в одном из докладов 1980-х гг. партийная комиссия оценивает (со значительной долей едкой иронии и критики) роль КПО следующим образом:

В 1970-х годах во многом благодаря поддержке местных представителей власти и местной же администрации КПО могло похвастаться следующими «заслугами»: 1. созданием искусственного литературного кашубского «языка» с очень странной и усложненной орфографией, имеющей целью подчеркнуть и углубить отличия от общепольского языка; этот «язык» является искусственным соединением нескольких десятков кашубских говоров. Это явление также называли «языковым сепаратизмом»; 2. постановкой «кашубского вопроса» посредством утверждения национальной (Sic!) самостоятельности Кашубии; 3. созданием в Гданьском университете — под прикрытием фольклористики — научной базы «кашубологии», противоречащей польской идеологии, — «науки» с национа-

листическим оттенком; 4. успешной попыткой выхода на международный уровень за счет того, что практически не существующий в общественном сознании «кашубский вопрос» переведен в плоскость обсуждения проблематики кашубского «национального» меньшинства при поддержке австрийцев и немцев [Literatura kaszubska 2007: 120].

Комиссия приходит к выводу:

...В этой деструктивной деятельности против национального единства Польши КПО получало поддержку Гданьского союза польских литераторов во главе с Лехом Бондковским. Таким образом, КПО за последние полтора десятка лет, особенно после 1980 года, успешно реализовало цели, которые в свое время преследовал Бисмарк, а также те, которых желали достичь немцы на Поморье своей ревизионистской политикой, стремясь любой ценой отделить Кашубию от Польши. По иронии судьбы, эта деятельность (вредоносная, сепаратистская) финансируется из государственной казны [Literatura kaszubska 2007: 121].

Как мы видим, с одной стороны, институционализация кашубской культуры и выход разнообразных публикаций на кашубском языке привели к тому, что кашубщина стала фактом, с которым считались не только польские ученые и деятели культуры, но и правительственные функционеры. Кроме того, для самих кашубов наличие полноценной культуры стало более очевидным фактом. Благодаря этому «рывку», совершенному кашубской литературой и общественным сознанием, кашубская культура приобрела импульс, который позволяет ей противостоять угрозам последних десятилетий (в первую очередь тенденциям глобализации), которые отличаются от тех, что имели место в 1960-х гг., но в не меньшей степени угрожают жизнеспособности кашубской культуры. С другой стороны, конфронтация и надуманные обвинения со стороны властей, скудное финансирование сильно тормозили развитие кашубской культуры, заставляя ее представителей постоянно преодолевать препятствия.

ЛИТЕРАТУРА

Лотман 2000 — Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.

Семенова 2012 — Семенова А. В. Анна Лайминг как представительница кашубской литературы // Victor Chorev — Amicus Poloniae: К 80-летию Виктора Александровича Хорева. М., 2012.

- Badania kaszuboznawcze 2001 — Badania kaszuboznawcze w XX wieku. Gdańsk, 2001.
- Literatura Kaszubska 2007 — Literatura kaszubska w nauce — edukacji — życiu publicznym. Gdańsk, 2007.
- Obracht-Prondzyński 2006 — *Obracht-Prondzyński C.* Zjednoczeni w idei: Pięćdziesiąt lat działalności Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (1956–2006). Gdańsk, 2006.
- Ostrowska, Trojanowska 1979 — *Ostrowska R., Trojanowska I.* Bedeker kaszubski. Gdańsk, 1978.
- Pestka 2000 — *Pestka St.* Stare i nowe w kulturze pomorskiej // Problemy animacji kultury na Pomorzu. Gdańsk, 2000.
- Treder 1999 — *Treder J.* Język, piśmiennictwo i kultura duchowa Kaszubów // Borzyszkowski J., Modrawski J., Treder J. Historia, geografia, język i piśmiennictwo Kaszubów. Gdańsk, 1999.

Ж. Бенчич
(Загреб)

**Прерывное и непрерывное
в любовно-эротических нарративах
Людмилы Петрушевской
(«По дороге Бога Эроса»)**

Подобно многим представителям так называемой «другой прозы»¹, Людмила Петрушевская проявляет большой интерес к любовно-эротической проблематике, которую идеологически правоверная советская культура десятилетиями старательно обходила молчанием. О важности этого деликатного тематического комплекса свидетельствуют уже два первых сборника Петрушевской — «Бесмертная любовь» (1988) и «По дороге Бога Эроса» (1993). Именно вторая из названных книг, в частности ее заглавный рассказ, послужит здесь материалом для анализа любовно-эротических нарративов в ранней прозе писательницы. При этом я буду опираться на исследования позднего Ю. М. Лотмана, прежде всего на его анализ динамической процессуальности семиосферы, содержащийся в книгах «Внутри мыслящих миров: Человек — Текст — Семиосфера — История» (1990/1996), «Культура и взрыв» (1992) и «Непредсказуемые механизмы культуры» (2010).

Напомним, что Лотман различает два противоположных, но взаимообусловленных типа процессов развития: взрыв и эволюцию, или

¹ Термин «другая проза» в советской литературной критике и литературоведении возник в конце XX в., когда понятие «постмодернизм» еще не употреблялось, а литературные произведения по традиции оценивались с позиций реалистической эстетики. Данный термин использовался применительно к прозаическим произведениям, разнородным с точки зрения поэтики и мировоззрения, так что его употребление подчеркивало прежде всего отклонение творчества того или иного писателя от официально принятых идеологических и литературных моделей. Некоторые критики относят Петрушевскую к особой ветви «другой прозы», занимающейся описанием «чернухи» — ужаса и хаотичности жизни [Нефагина 2005: 184], то есть к категории «жесткого реализма» [Михайлов 1993: 4].

постепенное развитие. Первый тип отличается прерывностью и непредсказуемостью линии развития, в то время как для второго характерны непрерывность и предсказуемость. Опираясь на категории прерывности и непрерывности, предсказуемости и непредсказуемости, я попытаюсь показать, что некоторые любовно-эротические эпизоды в прозе Петрушевской можно охарактеризовать через метафору взрыва. Дело в том, что в названных сборниках соответствующие ситуации представлены, с одной стороны, как резкий разрыв или, по крайней мере, попытка разрыва с непрерывностью повседневности, а с другой — как эксцесс — выход за границы, навязанные человеку обществом и культурой.

Необходимо также учитывать, что метафору взрыва можно рассматривать не только во временной, но и пространственной перспективе. То есть если иметь в виду лотмановскую пространственную концепцию культуры как семиосферы — семиотического пространства, всегда так или иначе отделенного от внеязыковой, внезнаковой реальности, — то взрыв подразумевает прорыв границы между этими двумя сферами, а значит, и дестабилизацию существующего семиотического порядка, то есть разрушение старых и создание новых знаков культуры. При этом саму семиосферу Лотман представляет как неоднородное культурное пространство, проводя различие между ее семиотически стабильным центром и гораздо менее стабильной и динамичной периферией. И хотя взрывы как разрушение границ семиотического пространства возможны в любом сегменте семиосферы, их предпочтительная зона — периферия.

На периферии, — чем дальше от центра, тем заметнее — отношения семиотической практики и навязанного ей норматива делаются все более конфликтными. <...> Это область семиотической динамики. Именно здесь создается то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки [Лотман 1999: 179].

Отграничивая эрос от сексуальности, мы, по-видимому, должны поместить его в такую периферийную зону, в которой культура соприкасается с природой, расширяя свои границы за счет невыразимого. Сжатое понятийное разграничение между сексуальностью и эротичностью дал М. Эпштейн в работе «Поэтика близости. Введение в эротологию»:

Не существует общепринятого разграничения терминов «сексуальное» и «эротическое», но первый чаще указывает на природные аспек-

ты репродуктивного поведения организмов, а второй — на условно-культурные, искусственные, игровые формы половых взаимоотношений, цель которых — не размножение, а удовольствие, психическая разрядка, творческое возбуждение и т. д. [Эпштейн 2004: 401].

Человек, таким образом, по своей сексуальности как средству продолжения рода не отличается существенным образом от животного. То, что выделяет его в мире природы и включает в мир культуры, следует видеть именно в его эротичности. Животные, по сути, лишены эротичности, поскольку их поведение, как подчеркивает Лотман, заранее строго кодировано. Оно отличается ритуальностью и повторяемостью и в этом смысле совершенно предсказуемо, в отличие от поведения человека, избилующего всегда новыми и непредсказуемыми формами и решениями: «Животное можно сопоставить с танцором, который способен усовершенствовать па танца, но не может резко и неожиданно заменить сам танец чем-либо другим» [Лотман 1992: 50].

Вместе с тем необходимо отметить, что об эросе в прозе Петрушевой в терминах лотмановских категорий прерывности и непрерывности целесообразно размышлять прежде всего применительно к рассказу «По дороге Бога Эроса». В отношении же большинства остальных нарративов сборника, в которых конститутивную роль играют любовные отношения мужчины и женщины, данные категории применимы лишь с определенной натяжкой. Дело в том, что лишь в указанном рассказе литературные герои, устанавливая любовно-эротические отношения, действительно резко порывают с непрерывностью и рутиной повседневности, вдруг открывая некое более содержательное и радостное лицо бытия по сравнению с привычной картиной. В остальных случаях, наоборот, речь, как правило, идет о более или менее безуспешных попытках персонажей посредством взрывной энергии эроса вырваться из монотонного течения повседневной жизни и подняться на более высокий, надбытовой уровень человеческого существования.

Сборник «По дороге Бога Эроса» состоит из пяти нарративных циклов: «По дороге Бога Эроса», «Бессмертная любовь», «Реквиемы», «В садах других возможностей» и «Монологи». Как уже говорилось, в центре нашего внимания в основном рассказ «По дороге Бога Эроса», давший заглавие как первому циклу, так и всему сборнику. Разумеется, по мере необходимости будут привлекаться и другие нарративы с любовно-эротической тематикой, которых в сборнике немало.

Итак, начнем с названия и посмотрим, в чем состоит его возможное воздействие на читателя. Использование мифологического имени прежде всего включает нашу культурно-историческую память. Благодаря ей открывается далекая временная перспектива, у истоков которой если и не Гесиод со своей «Теогонией»², то уж несомненно Платон и его диалоги («Пир, или О любви» и «Федр, или О красоте»). Впрочем, влияние Платона в русской культуре ощущается вплоть до философских размышлений В. Соловьева («Смысл любви», 1892) и Н. Бердяева³ («Метафизика пола и любви», 1907; «Размышление об Эросе», 1949). Далее, имя греческого бога Эроса наверняка пробудит мысль об универсальности любовной тематики, которая и в ранней прозе Петрушевской время от времени поднимается над частностями эротической культуры советского «застоя». Дело в том, что большинство рассказов писательницы, хотя в них вообще не упоминаются даты, относится как раз к периоду «развитого социализма» в СССР. Мифологическое имя, таким образом, позволит нам в конкретных ситуациях, помещенных в узнаваемое время и пространство, увидеть универсальное, вечное, а в советской повседневности распознать правила любовной жизни как таковой. Конечно, от античности до брежневской эпохи многое в понимании эроса стало иным, но некоторые вещи упорно не меняются. К примеру, мы и в настоящее время, нуждаясь в прочных и надежных человеческих отношениях, подобно Лисию из «Федра» Платона, нередко с немалым скепсисом относимся к быстро всплывающему эротическому восторгу, словно речь идет о преходящем исступлении, на котором невозможно строить некую постоянную форму совместной жизни.

² Согласно Гесиоду Эрос есть «одно из четырех космогонических первоначал, наряду с Хаосом, Геей и Тартаром /Hes. Theog. 116-122/» [Тахо-Годи 1990-2: 668].

³ Не останавливаясь на длительной истории понятия эротической любви, упомяну лишь, что в русской культуре конца XIX в. Соловьев, опиравшийся на платоновскую категорию сублимированного Эроса, окончательно отделил эротический восторг от сексуального инстинкта, освободив его тем самым от задачи продолжения человеческого рода. Развивая один из ключевых тезисов философии любви Соловьева — тезис об Эросе как индивидуализированной любви, Бердяев попытался показать, что такая любовь всегда «возникла и развивалась вне форм семейного, то есть родового, соединения полов» [Бердяев 1991: 260]. Христианский Эрос глубоко пронизан личностным началом и в этом смысле совершенно независим от института рода и семьи. Более того, как утверждает далее Бердяев, «в Новое время семья слишком часто признается могилой любви и Эрос поселяется в романтике свободной любви, нередко, впрочем, вырождающейся в пошлость и адюльтер» [Бердяев 1991: 260].

Правда, в диалогах Платона эротический восторг⁴ показан как наиболее благороднейший из всех восторгов. Будучи божественным по происхождению, он пробуждает в человеке стремление к духовному развитию и бессмертию⁵, но вместе с тем описывается и как некое неистовство, поражающее субъекта неожиданно и помимо воли. Вот что происходит с душой, охваченной любовным безумием:

Тут забываются и матери, и братья, и друзья; тут нет нужды, что через нерадение гибнет имущество. Презрев все обыкновенные правила своей жизни и приличия, которыми прежде тщеславилась, она готова рабствовать и валяться где попало, лишь бы быть ближе к своему желанному, потому что не только чтит его как обладателя красоты, но и находит в нем единственного врача величайших своих скорбей (252 b) [Платон 2014: 400].

Интересно, что способ, каким Людмила Петрушевская описывает в своем рассказе «По дороге Бога Эроса» любовный восторг главной героини, не слишком отличается от платоновского описания. Вот в какое состояние впадает героиня с гоголевским именем Пульхерия после встречи с гениальным математиком, законным мужем ее сослуживицы Оли:

Пульхерия, таким образом, оттолкнулась от житейского берега и взмахнула веслами, чтобы уже никогда больше не возвращаться в прежнюю жизнь. Все произошло так мгновенно и все так переменялось, что

⁴ Механизм его действия Платон в «Федре» объясняет в рамках своего учения об анамнезе — памяти души о мире идей, созерцаемом до ее воплощения на земле. Дело в том, что в указанном диалоге восхищенность красотой чьего-либо лица или тела понимается как «озарение», мгновенное воспоминание души об истинной красоте, созерцаемой в состоянии предсуществования. Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая красоту истинную, он «окрыляется, а окрылившись, пламенно желает лететь ввысь. Еще не имея сил, он уже, подобно птице, смотрит вверх, а о долнем не заботится, как будто и в самом деле безумен. Такой восторг, по самому происхождению своему, лучше всех восторгов — и для того, кто сообщает его, и для того, кому он сообщается. Причастный такому иступлению любитель прекрасного называется влюбленным» (249 e) [Платон 2014: 398].

⁵ В «Пире» Платон указывает два основных способа удовлетворения человеческого стремления к бессмертию. Если человек охвачен лишь низшим Эросом — спутником земной Афродиты Пандемос, то, рождая потомство, станет бессмертным в своем роде. Если же, в противоположность этому, человек испытывает влияние возвышенного Эроса — спутника небесной Афродиты Урании, он полностью откажется от желания размножаться и, совершая великие деяния, а не производя многочисленное потомство, стяжает бессмертие в бессмертной славе и вечной памяти.

уже назавтра Пульхерия не помнила ни себя, ни, страшно сказать, свою семью, она как бы впала в сон, а некоторые считали, что она слегка повредила в разуме, например, та же Оля [Петрушевская 1993: 9].

Я привела два описания эротического восторга, относящихся к различным типам дискурса (один из которых философский, второй — литературный) и, кроме того, разделенных во времени более чем двумя тысячелетиями. И тем не менее между ними можно заметить определенные точки соприкосновения, аналогичные мотивы, которые в таком случае можно считать антропологическими константами с универсальным значением. Правда, как убедительно показал Н. Луман в своей работе о страстной любви [Luhmann 1996], «кодирование интимности» на протяжении истории претерпевает значительные изменения. Однако нас интересует не столько историческое развитие кодов любви в европейских литературах от Средневековья до современности, сколько тот более или менее константный мотивный комплекс, который присутствует почти в каждом описании любовной страсти, независимо от литературных условностей и времени возникновения.

Приведем несколько его непреходящих элементов. На первом месте — огромный душевный подъем, ощущаемый влюбленным человеком. Эта своеобразная восходящая, по сути, взрывная энергия эроса приводит к внезапной исторгнутости влюбленного из привычного течения и порядка вещей, из однообразной и предсказуемой повседневности. В любом случае, влюбленный совершенно иначе видит даже то, что ему было известно раньше. Состояние внезапной трансформации сознания влюбленных, как правило, сравнивается с утратой ими психического равновесия, нередко — с душевным заболеванием, что делает их самих и/или их поступки в достаточной мере непредсказуемыми. Любовное неистовство, если оно неподдельно и интенсивно, ограничено по времени — постепенно оно, как правило, растворяется, превращаясь либо в более спокойную супружескую любовь, либо в дружбу. Хотя порой переходит в эмоциональные состояния с отрицательным знаком: распространенными вариантами выдохшегося, бескрылого Эроса являются презрение, ненависть, отвращение, отчуждение, равнодушие. Попутно отметим, что для Петрушевской бескрылый Эрос не менее (если не более) интересен, чем Эрос крылатый, поэтому часто является в ее прозе (о чем речь пойдет ниже).

Судя по всему, эротическую любовь необходимо воспринимать как драматический и взрывной процесс, имеющий начало и конец и именно

благодаря временной протяженности представляющий собой более чем благодарный материал для нарративной обработки. У Петрушевской он начинается со случайной встречи женщины и мужчины, которая происходит в мире, на первый взгляд лишенном Божьего Промысла и представленном событийной контингентности. Так, в рассказе «По дороге Бога Эроса» встреча Пульхерии и ее Возлюбленного показана как совершенно случайная, как нечто не мотивированное какой-либо внутренней необходимостью и могшее вовсе не произойти. Другими словами, встреча Пульхерии с гениальным математиком, которого она в первое мгновение не воспринимает как чужого мужа, предстает как событие, абсолютно лишенное причинно-следственной логики и как таковое не поддающееся рациональному объяснению и более глубокому осмыслению. Эта встреча, по сути, относится к тому роду событий, которое Пушкин в своем знаменитом стихотворении, посвященном Анне Керн, назвал «чудным мгновеньем» — минутой, когда душа в соприкосновении с «гением чистой красоты» пробуждается из оцепенения и неожиданно возрождается. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что Петрушевская по своему восприятию красоты намного ближе Достоевскому, чем Пушкину. В то время как Пушкина вдохновляет реальная земная красота женщины-адресата, персонажи Петрушевской неожиданно озаряются прежде всего сублимированной красотой человеческой души, которая, согласно Достоевскому, якобы спасет мир⁶. У Петрушевской, таким образом, речь идет о невидимой для других, внутренней красоте любимого существа, о его, условно говоря, «внутренней форме»⁷, которую за неприметной внешностью может увидеть лишь влюбленный взгляд:

Пульхерия тоже впервые посмотрела на своего соседа и увидела как в тумане красноватое худое лицо, седые всклокоченные волосы, недостаток одного зуба впереди и воспаленные, часто моргающие, очень светлые глаза. Пульхерия увидела, однако, не совсем то, а увидела мальчика, уви-

⁶ «Мир спасет красота» — фраза, которую в романе Достоевского «Идиот» иронически произносит юноша Ипполит Терентьев, приписывая эти слова князю Мышкину: «— Господа, — закричал он громко всем, — князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен» [Достоевский 1973: 317].

⁷ Феномен идеализации предмета любви, который влюбленный видит в совершенно ином и намного лучшем свете по сравнению с другими людьми, Соловьев в работе «Смысл любви» объясняет силой самой любви, позволяющей в материальном мире, то есть в телесном человеке, видеть образ Божий и открывать принцип воплощения истинного, идеально-го человечества [Соловьев 1991: 43–46].

дела ушедшее в высокие миры существо, прикрывшееся для виду седой гривой и красной кожей [Петрушевская 1993: 12].

Благодаря магии эротического восторга, действию которой за праздничным столом неожиданно поддаются эти два человека, «маленькая пухлая и немолодая» Пульхерия объективно, физически меняется и молодеет:

Кудри Пульхерии обрамляли ее милое пухлое лицо, глаза раскрылись, румянец проступил на бледных щеках, короче говоря, ее гений, ее ангел-хранитель вознесся сквозь толщу плоти, уже готовой к старости [Петрушевская 1993: 13].

Вслед за внешностью вскоре изменилось и поведение героини, которая, влюбившись, стала ощущать себя на работе и дома словно во сне. Поскольку предмет ее возжеланий (Каменный гость, как она называет его про себя) полностью овладевает ее помыслами, неудивительно, что всё, кроме Него, кажется ей нереальным и повседневность в этом смысле походит на сон. Правда, Пульхерия продолжает заниматься повседневными делами: готовкой, уборкой, покупками, — но делает это «в полной отключке». Помимо рассеянности ее состояние отмечено эксцессами в поведении — например, полным отсутствием чувства меры: она почти ничего не ест, страшно худеет, уходит в себя, перестает ходить в институтскую столовую и разговаривать в перерыве с коллегами, а своей работой занимается по ночам вместо сна, чтобы каждый вечер как можно больше времени проводить с Ним. В конце концов она запускает и работу, сильно запоздав с подготовкой требуемого архивного материала. «По институту прошел слух, что у Пульхерии не все в порядке с головой», — констатирует всезнающий рассказчик [Петрушевская 1993: 17]. Я, в отличие от него, перефразируя Платона, могла бы образно сказать, что у влюбленной Пульхерии выросли крылья, вознесшие ее над серой повседневностью в сферу более интенсивной, волнующей и яркой жизни. А перефразируя Лотмана, можно утверждать, что на этой высшей, надбытовой потенции человеческого существования героиня оказалась в тот момент, когда течение ее жизни резко прервала взрывная энергия эроса.

Говоря о связи страстной любви с временем, Луман усматривает причину ее неизбежного конца именно в эксцессе как существенном компоненте. Эксцессу не хватает самоограничения, он подразумевает проблематичное отношение к любому регулированию и умеренности.

Однако «безграничная любовь, — указывает Луман, — все же бывает ограниченной в другом смысле, то есть во времени. <...> Именно поэтому необходимо ценить сопротивление, обходные пути, препятствия, поскольку только таким образом любовь получает продолжение» [Luhmann 1996: 82]. Подобный серьезный отпор — обходные пути и препятствия, замедляющие угасание эротического восторга, — несомненно имеются и в сюжетной структуре рассказа «По дороге Бога Эроса», начиная с того, что его персонажи состоят в прелюбодейной связи, которую должны скрывать, и кончая тем, что Каменного Гостя разлучает с Пульхерией законная супруга, насильно помещая его в психиатрическую клинику с целью заполучить большую квартиру. Без зазрения совести нарушая нормы приличия, прибегая к хитрости, притворству и лжи, Пульхерия вступает в решительную борьбу за любимого человека. Однако ожидаемая победа героини в этой борьбе уже не является предметом повествования, и совместная жизнь персонажей, которая, по-видимому, последует за этой победой, остается за рамками фабулы.

«По дороге Бога Эроса» — один из редких рассказов Петрушевской о взаимоотношениях мужчины и женщины, которые не завершаются крахом. Остальные три рассказа одноименного цикла, наоборот, заканчиваются иначе: попыткой самоубийства героини после того, как она поняла, что ее избранник из-за алкоголизма совершенно не годится для любовной связи («Али-Баба»); расставанием персонажей даже до возникновения любовной связи вследствие слишком большой и непреодолимой разницы в возрасте («Милая дама»); и, наконец, слезами (иронически названными «слезами счастья») героини, осознавшей, что ее любовная связь вскоре превратится в мучительную и повторяющуюся повседневную рутину, где мужчина будет постоянно лгать и ускользать («Темная судьба»).

Итак, хотя в рассказе «По дороге Бога Эроса» стержнем повествования является эротический восторг, он завершается не описанием угасшей страсти, но предчувствием ее перерастания в постоянную жизненную связь персонажей, возможно, даже в брак. Это предчувствие отражается уже в прозвищах героини Пульхерия и Бавкида, которыми она наделяется в начале рассказа:

...На работе называли ее по имени гоголевского персонажа, верной пожилой жены своего мужа, а могли бы ее называть также и Бавкидой по заложенным в нее природой данным быть верной, бессловесной, твердой

как камень и преданной женой, но Господь Бог судил иначе, и Пульхерия осталась очень рано в единственном числе с двумя дочерьми [Петрушевская 1993: 8].

Собственно говоря, совокупное развитие событий позволяет в конечном итоге интерпретировать взаимоотношения Пульхерии и ее любовника как «художественное преобразование случая в судьбу» [Ужаревич 2011: 320], то есть в осмысленную и более или менее предсказуемую жизненную историю, которая далее станет развиваться по логике скорее постепенного развития, нежели взрыва. Вновь прибегая к понятийному аппарату Лотмана, можно сказать, что момент взрыва исчерпал себя. Однако для читателя этот взрыв теперь выглядит совершенно иначе, чем в момент, когда он реально произошел. С ретроспективной точки зрения случайно произошедшее кажется неминуемым и единственно возможным: внезапную встречу двух людей, неожиданно охваченных любовной страстью, мы видим не в ее контингентности, а, так сказать, в ее судьбоносной предопределенности. Согласно Лотману, ретроспективно меняется и содержание самого понятия взрыва: из него «...решительно исключается идея непредсказуемости результатов выбора одной из многих возможностей. Таким образом, из понятия взрыв исключается момент информативности — он подменяется фатализмом» [Лотман 1992: 33].

Особая проблема — используемые Петрушевской способы тематизирования мотивов судьбы и случая. Впрочем, остается вопросом, насколько целесообразно в анализе эротических нарративов применять строгое понятийное разграничение судьбы и случая, если проводить его лишь с научно-логических позиций, игнорируя опытно-интуитивный аспект. Для начала, читателя может смутить изменяющийся характер понятия судьбы в том виде, в каком его употребляет писательница. Имея в виду полисемантическую природу понятия, обилие мифологических персонификаций и религиозных интерпретаций, нельзя не согласиться с замечанием Н. Д. Арутюновой, что слово «судьба», как и многие иные мировоззренческие термины, «может отсылать к множеству противоречивых жизненных позиций и ситуаций, при этом за говорящим оставляется не только право выбора наиболее для него приемлемого варианта, но также право быть непоследовательным в своих выборах» [Арутюнова 1998: 629]. Так, у Петрушевской мы можем встретить фразы, в которых слово «судьба» имплицитно различает, порой диаметрально противоположные смыслы: соответствующие выражения

могут указывать как на крайне активное отношение человека к некоей воображаемой внешней силе, определяющей его жизнь («Мать словно бы бросала каждый раз вызов судьбе и окружающим» («Отец и мать»)), так и на абсолютно примирительное, пассивное принятие всего, что кажется предопределенным этой высшей инстанцией («Она знала, что теперь надо только положиться на судьбу» («По дороге Бога Эроса»)). Наконец, Петрушевская очень часто употребляет слово «судьба» попросту для обозначения стечения обстоятельств в жизни персонажей («ее впереди ждала темная судьба» («Темная судьба»)). Впрочем, несмотря на указанные смысловые различия, для Петрушевской судьба, даже полная неожиданных поворотов, непредвиденных разлук и трагических исходов, в целом не лишена смысла. Она почти всегда может развернуться в более или менее целостную жизненную историю — в отличие от случая, который в силу невключенности в какой бы то ни было предсказуемый каузально-финальный порядок регулярно подразумевает перелом в событийной или повествовательной последовательности. Другими словами, случай можно осмыслить, только если он состоит на службе у судьбы и, рассматриваемый с такой, более высокой точки зрения, вписывается в более широкое смысловое целое.

Многие любовно-эротические эпизоды в прозе Петрушевской, по сути, можно определить через понятие приключения в толковании Г. Зиммеля, подчеркивающего, что «и в нашем словоупотреблении под приключением понимаются преимущественно приключения эротического характера» [Зиммель 1996: 218]. Согласно Зиммелю, оно представляет собой событие, которое выпадает из непрерывности жизни, но может быть истолковано как особая охваченность внешне случайного — внутренне необходимым. Выпадая из связи жизни, приключение все же связано с самим ее центром, так что его необходимо отличать от всего совершенно случайного, от того, что касается лишь «поверхностного слоя жизни» [Зиммель 1996: 211–212]. Романтическая настроенность «ощущает полную силу жизненного потока именно в очерченности вырванного из обычного течения жизни переживания, к которому все-таки протягивается нерв от сердца жизни» [Зиммель 1996: 222]. Искатель приключений, по Зиммелю, «исходит из того, что случай, находящийся вне единого, подчиненного некоему смыслу жизненного порядка, все-таки этим смыслом как-то охвачен» [Зиммель 1996: 214]. Если не касаться присущего Зиммелю традиционного понимания полов, согласно которому лишь мужчина активно завоевывает, вербует, порой отнимает, в то время как женщина в основном пассивно

соглашается быть завоеванной, мы могли бы согласиться с его тезисом о том, что в каждом эротическом переживании легко не заметить «момент судьбы, зависимость от того, что не может быть предвидено и не поддается принуждению» [Зиммель 1996: 219]. По мысли Зиммеля, это обстоятельство прежде всего упускают из виду мужчины, полагая, что своими любовными успехами обязаны лишь собственным усилиям и способностям. Однако любая счастливая взаимная любовь не только дар, который невозможно «выпросить» или «заслужить», — она еще к тому же знак благосклонности непредсказуемых сил судьбы. Во всяком случае, когда мы пускаемся в любовное приключение как нечто находящееся за пределами обычного жизненного течения, в нас, по утверждению Зиммеля, идет вечный процесс «между случайностью и необходимостью» [Зиммель 1996: 215].

Вернемся, однако, к Петрушевской, которая, если судить по сборнику «По дороге Бога Эроса», гораздо чаще тематизирует не счастливую взаимную любовь, а случайные и поверхностные эротические встречи, затрагивающие, как сказал бы Зиммель, лишь поверхностный слой жизни, а не ее центр. Такие встречи трудно было бы анализировать посредством лотмановской метафоры взрыва или категорий «прерывности» и «непрерывности». Точно так же их невозможно было бы объяснить антропологическими константами, обнаруженными нами как в рассказе «По дороге Бога Эроса», так и в диалогах Платона, в которых они выражены символом крылатого Эроса. Дело в том, что многие рассказы анализируемого сборника посвящены, условно говоря, как раз бескрылому Эросу. Они строятся как ряд случайных и в общем-то бессмысленных любовно-эротических эпизодов, переживаемых героями в поисках личного счастья и ощущения жизненной полноты; такие поиски зачастую безуспешны (рассказы «Приключения Веры», «Смотровая площадка»). Если исходить из известного исследования Р. Лахманн «О случае в литературе, особенно фантастической», можно заметить, что Петрушевская в своих эротических нарративах понимает случай в основном в критическом смысле — как «показатель смысловой опустошенности мира» [Лахманн 2002: 53]. Другими словами, в ее прозе случай зачастую инсценирован, чтобы указать на очевидную несостоятельность миропорядка, его хаотичность и абсурдность. В таком контексте и любовные связи показаны как случайные, эфемерные и бессмысленные. Да и в примерах, где они перерастают в постоянные судьбоносные жизненные конструкции (такие, как брак), встречаются сцены, которые, по меткому выражению А. Михайлова, могут «напу-

гать больше описания сталинских лагерей» [Михайлов 1993: 4]. Так, в сборнике «По дороге Бога Эроса» нередки мотивы инцеста (рассказы «Свой круг», «Такая девочка»), проституции («Дочь Ксении», «Такая девочка»), физического и психического насилия («История Клариссы», «Отец и мать»), самоубийства («Грипп»), алкоголизма («Али-Баба»), сексуального извращения («Кто ответит», «Время ночь»), не говоря уже о мотивах любовной неверности и измены, которые скорее правило, чем исключение.

И все же следует задаться вопросом: почему героини Петрушевской без колебаний пускаются в случайные и бессмысленные эротические связи, нередко оставаясь глухими ко всем общественным нормам и запретам? В поисках ответа нам наверняка поможет пример Андрея — главного героя рассказа «Смотровая площадка». Дело в том, что «с каждой новой любовью в нем происходил душевный подъем» [Петрушевская 1993: 82], другими словами, возникала надежда, что на этот раз он сможет «ухватить птицу-счастье за хвост» [Петрушевская 1993: 87], то есть благодаря интенсивности нового любовного опыта сумеет вырваться из заколдованного круга пустой и однообразной повседневности. Однако каждый раз эта «надежда бог знает на что» сменяется ощущением скуки и тоски, угнетавшими героя до начала новой любовной связи. Чтобы объяснить серийность эротических связей, образующих основу сюжета не только этого, но и многих других рассказов сборника «По дороге Бога Эроса», необходимо учитывать также специфические общественно-политические обстоятельства, в которых возникали эти произведения. Несмотря на принципиальное для Петрушевской отсутствие интереса к актуальным политическим темам, в ее ранней прозе все же заметно отражается культурно-исторический контекст, в котором она творит. Речь идет о духовном климате советского «развитого социализма», в котором начиная с 1960-х гг., с расширением либерализации общества и ростом личных свобод, намного большее значение по сравнению с общественной обретает частная жизнь человека, а значит, его повседневное существование и тем более — интимная сфера. В книге «60-е. Мир советского человека» П. Вайль и А. Генис подчеркивают:

Интим был как бы личной заградительной линией каждого, куда не дотягивался пристальный взгляд общества. Убежище от социальных стихий напрямую пришло от Ремарка и Хемингуэя, но получило советское гражданство с тем большей легкостью, что иных убежищ не было [Вайль, Генис 2004-1: 650].

Телесность человека, прежде всего его эротический опыт, образует тематическую область, к которой наряду с Петрушевской тяготеют многие представители так называемой «другой прозы», хотя бы потому, что эта сфера кажется им наиболее удаленной от влияния идеологии. Впрочем, эротические порывы своих героев Петрушевская никоим образом не сводит лишь к телесному аспекту — да и тело не рассматривает исключительно как источник наслаждения и удовольствий. Напротив, в ее прозе тело гораздо чаще фигурирует как субстрат боли и страданий, а не наслаждений. В этом смысле физические недостатки героев, их неизлечимые болезни и умирание в недостойных для человека условиях, даже их неутолимый физический голод — непереносимые составляющие советской повседневности, какой ее видит Петрушевская. Правда, она никогда открыто не оспаривает и не пародирует соцреалистический миф о прогрессивном и гуманном советском обществе. И все же, поскольку в ее прозе советская повседневность показана без каких бы то ни было прикрас, как голая борьба за выживание, как жизнь, почти лишенная и материальных, и духовных ценностей, а тем самым и смысла, не удивляет стремление ее героев бежать из такой повседневности — и они бегут, нередко полагаясь именно на взрывную энергию эроса. Именно он, как говорилось выше, является силой, способной вырвать влюбленного из обычного течения и порядка вещей и окрасить его мировоззрение в светлые и оптимистические тона. Но важно подчеркнуть, что эрос способен на это лишь тогда, когда возникает спонтанно, случайно и без принуждения. Он, таким образом, должен проявиться как случай на службе благосклонной судьбы, а не как средство эскапистских интенций человека. Другими словами, эросом нельзя манипулировать. Если же такие попытки (пусть подсознательно) возникают, эрос очень скоро теряет свои крылья, то есть восходящую взрывную энергию и преобразующую мощь — о чем, впрочем, и повествует подавляющее большинство любовно-эротических нарративов сборника «По дороге Бога Эроса».

Что же остается персонажам Петрушевской как утешение в их борьбе с пустотой и тяготами повседневной жизни? Судя по рассказу «Бессмертная любовь», да и по сборнику в целом, в мире, пронизанном трагизмом и абсурдом, человеку в большей степени следовало бы полагаться на милосердие, чем на эрос. Дело в том, что в указанном рассказе описано крушение эротической связи между замужней женщиной Леной и ее любовником Ивановым — связи, определяемой как «бессмертная любовь», но на деле являющейся всего лишь «неутолен-

ным, несбывшимся желанием продолжения рода» [Петрушевская 1993: 53]. Это желание остается неосуществленным из-за страха, что у Лены снова мог бы появиться ребенок-инвалид, подобный тому, какого она родила в браке с мужем Альбертом. И Лена, попавшая после любовного крушения в психиатрическую клинику, и Иванов, в конце концов спившийся, оказываются «во мраке и запустении» [Петрушевская 1993: 52]. Светлой и незапятнанной остается лишь фигура мужа Альберта, которому посвящен последний абзац рассказа:

Но Альберт, вот кто должен возбудить всеобщее удивление в этой истории, теперь до конца прояснившейся, Альберт, приехавший спустя семь лет за женой, с которой давно потерял всякую связь. Какие чувства им руководили, вот что интересно. Тут все можно объяснить все той же бессмертной любовью, однако так просто это все не объяснить, и фигура Альберта остается стоять во весь свой гигантский рост посреди этой простой житейской истории [Петрушевская 1993: 53].

Судя по восхищению, которое вызывает у рассказчика образ Альберта, напрашивается вывод, что Петрушевская — вслед за Достоевским — верит: лишь бескорыстная доброта и милосердие в состоянии исцелить человеческое несчастье. Впрочем, этим категориям в творчестве одной из самых значительных современных русских писательниц будет посвящена другая наша работа.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 1998 — *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1998.
- Бердяев 1991 — *Бердяев Н.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991.
- Вайль, Генис 2004 — *Вайль П., Генис А.* Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург, 2004. Т. 1.
- Достоевский 1973 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. СПб., 1973. Т. 8.
- Зиммель 1996 — *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. М., 1996. Т. 2.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 1999 — *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999.
- Лотман 2010 — *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.
- Михайлов 1993 — *Михайлов А.* Ars Amatoria, или Наука любви по Л. Петрушевской // Литературная газета. 1993. № 37.

- Нефагина 2005 — *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века. М., 2005.
- Петрушевская 1993 — *Петрушевская Л. С.* По дороге бога Эроса: Повести, рассказы. М., 1993.
- Платон 2014 — *Платон.* Диалоги. СПб., 2014.
- Соловьев 1991 — *Соловьев В.* Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991.
- Тахо-Годи 1982 — *Тахо-Годи А. А.* Эрот // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1982. Т. 2.
- Эпштейн 2004 — *Эпштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004.
- Lachmann 2002 — *Lachmann R.* Phantasia / Memoria / Rhetorica. Zagreb, 2002.
- Luhmann 1996 — *Luhmann N.* Ljubav kao pasija: O kodiranju intimnosti. Zagreb, 1996.
- Užarević 2011 — *Užarević J.* Möbiusova vrpca: Knjiga o prostorima. Beograd, 2011.

Я. Войводич
(Загреб)

После взрыва
(на примере книги Л. Е. Улицкой
«Детство 45–53: а завтра будет счастье»)

В вышедшей в 2013 г. книге «Детство 45–53: а завтра будет счастье» Л. Улицкая является не автором, а автором-составителем. Текст представляет собой мозаику чужих рассказов о прошлом: «Эта книга собрана из драгоценных воспоминаний разных людей, наших современников» [Улицкая 2013: 5]. Люди, откликаясь на просьбу издателя, присылали письма, вспоминая свое детство с 1945 по 1953 г., и фрагменты этих писем (от 140 корреспондентов) вошли в эту единственную в своем роде книгу.

Прием работы с фрагментами чужих писем Улицкая использовала и раньше. Ее роман «Даниэль Штайн, переводчик» (2006) — настоящий коллаж, или «полифоническое документальное повествование», как его назвала Майя Кучерская [Vojvodić 2011: 163]. В нем содержатся разнотипные документы: архивные материалы, частные письма, записи допросов, разговоров, статьи из газет и т. п. Можно сказать, что и роман «Зеленый шатер» (2011) составлен из «кусков» судьбы молодых людей в советское время (фабула представляет собой описание жизни нескольких людей). Книга «Священный мусор» (2012) охарактеризована Улицкой как «сборник рассказов и эссе». В ней собраны интервью, собственные воспоминания автора, размышления о прочитанных книгах и о политической обстановке в России, суждения автора о религии и пр. В этом «мусоре» (сакральная значимость которого, однако, подчеркнута оксюморонным заглавием) содержатся как публиковавшиеся ранее, так и новые тексты, разделенные автором на три части: «Личный мир», «Мир вокруг» и «Мир вверху».

Таким образом, в книгах Улицкой последнего времени выделяются два важных элемента. Во-первых, это возрастание интереса автора к детству — особенно это заметно в «Зеленом шатре», нередко называемом критиками «антироманом воспитания» из-за доминирующей в нем детскости или подростковости отдельного человека (да и всей цивилизации, не желающей «взрослеть»). В сборнике «Детство—49» (2003) шесть рассказов о детях и детских играх, которые были написаны давно, однако у Улицкой появилась потребность переиздать их, символически вернувшись «в детство». К тому же именно этот сборник оказался стимулом к возникновению проекта книги «Детство 45–53: а завтра будет счастье».

Во-вторых, в последних книгах Улицкой очевиден ее интерес к фрагментарности, «монтажности». Дробность структуры, коллажное письмо в «Даниэле Штайне», «Священном мусоре», «Детстве 45–53» раскрывается нагляднее, если иметь в виду роль автора как составителя, собирателя кусочков чужой жизни. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» Штайн выступает главным героем сюжета — его краеугольным камнем (нем. *Stein* — камень), вспоминая образ евангельского Петра. Однако структурным эпицентром текста является автор-составитель писем и воспоминаний о Даниэле. Публикатор держит «авторитарную» власть над романом, собирает все письма и воспоминания, чтобы толковать жизнь главного героя. При этом Штайн (несмотря на то что Улицкая использовала элементы биографии реального человека — Освальда Руфайзена) является все же вымышленным героем. В «Священном мусоре» Улицкая стремится писать о реальной жизни, поэтому вносит в текст мотивы «сакральной» повседневности, вплоть до описания собственной болезни и лечения. В этом сборнике эссе нет главного героя, автор собирает реальные факты, пишет о собственных воззрениях на жизнь, о своих родственниках и друзьях, о социальном мире, о несправедливости, наконец, о своих уже написанных книгах. В последней книге «Детство 45–53: а завтра будет счастье» Улицкая выступает в трех «ипостасях»: автора, собирателя и редактора. Реальные письма реальных людей (хотя возможно, что писательница кое-что меняла, добавляла) гарантируют верность изложенного реальным фактам. Достоверность собранных частных писем подтверждают и вступления Улицкой к каждому из разделов книги. Нередко в них приводятся статистические данные, научные результаты, собственные воззрения и воспоминания автора. Вводное слово, таким образом, служит не только прологом к группе писем на конкретную тему, но своео-

бразной рамкой для «коллективного портрета» тех людей, чьи имена и фамилии приводятся в начале каждого письма.

Ранние романы, повести и рассказы Улицкой строились иначе — в них выделялись отдельные герои в классическом повествовании (например, Сонечка в одноименной повести, семья Кукоцких в романе «Казус Кукоцкого», собирательница семьи Медея в романе «Медея и ее дети», Алик в повести «Веселые похороны» и др.), раскрывались отдельные темы, наиболее важной из которых являлась тема семьи, частной жизни человека, ее этических основ. В книге «Детство 45–53: а завтра будет счастье» на первом плане не главный герой, а автор-составитель, который выбрал письма разных, но реальных людей-современников.

В книге собрано 148 частных писем и два вводных (самой Улицкой — «Вспоминаем вместе...») — и выбранное ею письмо Людмилы Ляликовой «Послание и неведомое»), которые разделены на 18 частей: «День победы»; «Ели...»; «Пили...»; «Мылись...»; «Одевались...»; «Играли...»; «Жизнь двора»; «Коммуналки и соседи»; «Животные»; «Школа»; «Детдом»; «Жизнь города»; «Жизнь деревни»; «Инвалиды»; «Военнопленные, заключенные, освобожденные»; «Про страх»; «Все умрут, и Сталин тоже...»; последний раздел, «Биографии в письмах», можно считать приложением. Своего рода «воспоминаниями» выступают и частные фотографии, появляющиеся в книге 18 раз. Эти фото (видимо, присланные самими корреспондентами) служат документальными подтверждениями существования людей, писавших о своем детстве. Кстати, среди авторов можно найти и Людмилу Улицкую: в книге опубликовано два ее письма — «Грудь в орденах» и «Коммуналка на Каляевской».

Конкурс писем «После Великой Победы», названный в народе «конкурсом Улицкой», согласно информации издательства, был задуман после выхода в свет книги «Детство—49» (2013). В течение трех месяцев пришло более семисот писем и воспоминаний. Во вступлении Улицкая пишет:

Мы задумали вспомнить о поколении тех, чье детство пришлось на конец войны, послевоенные годы 1945–1953... Каждое письмо — драгоценный документ времени [Улицкая 2013: 5–6].

В письмах люди пишут о повседневной жизни, о том, как питались, чем питались, где и как жили, какие отношения были между людьми, как они играли, учились... Если более подробно посмотреть структуру

книги в целом, то можно обнаружить, что воспоминания разных людей касаются прежде всего телесных «ощущений». Они являются очень сильными, и детские впечатления, которые ярко связаны с биологической основой еды, с тактильностью и обонянием, сохраняются в человеке на всю жизнь. Человек помнит еду, вкус еды, вкус хлеба, запахи, даже вкус луковицы, как написано в одном из писем, автор которого решает писать от третьего лица.

Он отделяет слой за слоем и очень медленно жует. Привядшая луковица не вызвала специфической реакции слизистых. Осталась сладость и еще какой-то особенный привкус, который ощущался, когда язык прикасался к мягкому нёбу. Это было не просто поедание, это было впитывание каждой частички сока и мякоти овоща истосковавшей по еде плотью. И это впитывание сопровождалось нарастающей радостью жизни [Улицкая 2013: 44].

Вкус еды значителен в телесном, физиологическом аспекте, в ощущении самой пищи, какой бы она ни была, причем хлеб, конечно, описывается как самая драгоценная еда того времени. Улицкая пишет, что «среди тысячи полученных писем нет, кажется, ни одного, где не упоминался бы хлеб» [Улицкая 2013: 32]. Из-за постоянного чувства голода («Детство наше было и голодным, и холодным...» [Улицкая 2013: 227]; «Годы были голодные, а организм растущий» [Улицкая 2013: 437]; «Семья голодала» [Улицкая 2013: 460]) любая, даже самая простая пища — картошка, капуста, луковица — являлась вкусной: один из корреспондентов рассказывает, что не было ничего вкуснее паренки — пареной свеклы [Улицкая 2013: 222]. Заглавия разделов показывают, что большую часть книги занимают именно телесные воспоминания — о еде, питье¹, одевании, мытье; они содержатся также в разделах о школе, о жизни двора, жизни города и деревни, о жизни в детдоме и т. п. Воспоминание о детстве разворачивается вокруг того, что можно ощутить телесно. Джеффри Хартман (Geoffrey Hartman) во время открытия архива жертв Холокоста сказал: «Мой ум забывает, но мое тело сохраняет рубцы. Тело — кровотокающая история» (цит. по: [Эпштейн 2005: 52].

¹ Интересно заметить, что если еда и иные телесные ощущения описаны от первого лица, то питье, тем более пьянство, касается «других». Будучи в послевоенное время детьми, корреспонденты являлись лишь свидетелями пьянства родителей, соседей, знакомых, прохожих и пр.

Самыми обширными в книге являются разделы о еде (19 писем), а также о военнопленных, заключенных и освобожденных (19 писем). В них (как и во всех других) чаще всего описываются голод и иные сугубо телесные переживания. Чем более личный характер носят телесные воспоминания, тем эмоциональнее письма и тем больше писем в соответствующем разделе. Во фрагменте о школе, например, многие письма посвящены школьным запахам, голоду, воровству (хлеб и пр.) школьных друзей и ссыльных, усиленному дополнительному питанию и т. п.

К телесным воспоминаниям можно отнести также утрату частей тела (инвалиды), физическую близость людей в тесных коммуналках, на кухнях, при пользовании туалетом и особенно в банях. Телесное в то время было не столько личным, интимным, сколько коллективным. Отношение как к собственному, так и к чужому телу отличалось от современных ощущений. В банях дети терли спины взрослым женщинам, женщины мылись вместе в одном помещении, мужчины в другом. До подросткового возраста дети ходили в бани с матерями, а потом подростков делили по полу. Физическая близость ощущалась и в коммунальных квартирах, где люди принуждены были жить очень скученно и постоянно «чувствовали» соседей. Илья Утехин в книге «Очерки коммунального быта» отметил, что «проживание в коммунальном сообществе приводит к формированию специфической конфигурации личности» — человек привыкает жить в таких обстоятельствах, и для «уроженца коммунальной квартиры такая проблема (проблема дискомфорта) просто не существует» [Утехин 2004]. Майя Кучерская, которая положительно откликнулась на сборник Улицкой, писала, что в сборнике «проступает четкая система ценностей, замешанная на острой ностальгии по чувству общности» (цит. по: [Латынина 2013: 3]. Крайне дискомфортные условия в коммунальных квартирах вызывали у людей противоречивые ощущения: чувство неудобства совместной жизни и чувство удобства близости. Алла Латынина, сама проведшая детство в коммуналке, считает ее «инструментом унижения человека» именно потому, что человек в подобной обстановке лишен частной жизни — все его «биологические отправления на виду у чужих людей» [Латынина 2013: 7]. Однако наряду с отсутствием удобств, теснотой и скученностью, бедностью и грязью многие корреспонденты отмечают родственную теплоту и близость отношений между соседями, взаимопомощь, сердечность чужих людей, вынужденных жить в трудной близости [Улицкая 2013: 178] (вступление «Коммуналки и соседи»). Интерес автора к семейной жизни, которым пропитана ее художественная проза, проявляется и в отношении к ком-

муналке, которую она сама прошла, «прочувствовала» как сообщество хотя и случайное, но почти семейное.

Взрослые люди, бывшие в то время детьми, помнят всем телом, как они чувствовали землю, катались по траве, «сидели на ней без всяких подстилок, лежали на животе, бегали по ней босиком, так же как и по голой земле» [Улицкая 2013: 176]. Телесные элементы не просто запомнились, но «врезались в память» [Улицкая 2013: 308], и то, что «врезалось», ощущается прежде всего кожей как самым большим органом тела. Взрослый человек помнит осязательные ощущения (хаптику, по определению М. Эпштейна [Erštejn 2009: 29] из детства, то есть свои тогдашние отношения с окружающим миром. Вкусовые, обонятельные и тактильные впечатления, запомнившиеся на всю жизнь, возвращают взрослых людей в детство послевоенных времен.

Прикосновение к прошлому, особенно к детству, как правило, вызывает ностальгические чувства. Несмотря на то что в детстве не всем и не все было хорошо, оно мифологизируется и идеализируется как время счастья, беззаботности и беспечности. Это очевидно в воспоминаниях не только о личной, но и о коллективной, общественной жизни. Лозунг, подобный советскому (висевшему практически во всех школах) «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» в измененном (применительно к конкретной ситуации) виде существовал и в других странах. Например, в бывшей Югославии бытовал лозунг о счастье пионеров Тито: «Mi smo Titovi pioniri!» («Мы пионеры Тито!») — пионеры были движущей силой Дня молодости 25 мая, который не случайно был провозглашен днем рождения Тито. Молодость и детство — единственная надежда государства, основа веры в будущее. При этом молодое социалистическое общество само уподобляется молодым индивидам и провозглашает соответствующие лозунги: «Надо опираться на молодежь» / «Omladina je naša nada»; «Мир держится на молодежи» / «Na mladima svijet ostaje». Подчеркивая значение детства, государство тем самым объясняет собственную юность и обещает светлое будущее своего «зрелого возраста». Разумеется, не только в социалистическом обществе уделялось внимание детству и молодости. Современные рекламные лозунги, лозунги в детских садах и клубах (например, «Детство — лучшая пора жизни»; в английском варианте: Childhood is the happiest time of a person's life) основаны на такой же мифологии — говорят о важности детства как для отдельного человека, так и для государства, которое «посредством» детей размышляет о собственном будущем.

Идеализация детства, свойственная многим письмам, вошедшим в книгу Улицкой, подкреплена вводными словами автора-составителя к каждой новой главе, в которых подчеркивается «драгоценность» воспоминаний о счастливом детстве, которого больше нет, о детстве как утраченном рае, который надо помнить. «Я вдруг поняла, — пишет Юлия Ляликова во вступительном письме, — что они, наши предки, не только имеют право на память о них, а мы, как любящие их всех, обязаны сохранить хотя бы те крохи свидетельств об их жизни, что остались, и передать их своим детям» [Улицкая 2013: 11]. Воспоминания оказываются «обязанностью», поскольку через частные судьбы обыкновенных людей раскрывается великая история.

Зафиксированные в книге личные впечатления действительно описывают важный период существования Советского Союза и всего мира — в учебниках по истории он выделяется как особое, довольно значительное послевоенное время. Он начинается в 1945 г., и в книге Улицкой точкой отсчета является именно этот год — первый раздел озаглавлен «День Победы». Последний же, 1953 г. — год смерти Сталина, и раздел «Все умрут, и Сталин тоже...» является финальным (раздел «Биография в письмах» — дополнительный)². В мировом масштабе данный период определяется как время «холодной войны», острого противостояния двух систем, капиталистической и социалистической; во внутренней жизни СССР это было время послевоенной демобилизации, восстановления народного хозяйства, очередного пятилетнего плана, разработки атомного оружия и т. п. [Орлов, Георгиев 2002]. В книге Роберта Сервиса (Robert Service) «История России в XX веке» говорится, что послевоенный период был временем, когда «большие друзья», победившие в войне, — США, СССР и Великобритания — превратились в противостоящие друг другу силы [Service 1998: 194]. Этот период описывается как время борьбы капитализма против социализма, расширения влияния СССР и стремления американского президента Трумэна ограничить это влияние и прекратить распространение коммунизма — реализовавшийся тогда план Маршалла подразумевал экономическое и политическое уничтожение гегемонии Восточной Европы [Service 1998: 294]. Упоминаются также советско-югославский конфликт (1948), гонка вооружений в США и СССР, репрессии и де-

² Улицкая в своих прозаических произведениях любит обозначать даты, которые нередко связаны с «большой» историей. Вспомним роман «Зеленый шатер», действие которого охватывает период с 1953 по 1996 г., от момента смерти одного Иосифа (Сталина) до момента смерти другого (Бродского) — между ними целая эпоха.

портации [Service 1998: 296]. Это было значительное время в политической жизни СССР и, соответственно, переломное время в судьбах многих людей. Улицкая не раз писала о соотношении общего и индивидуального, государственного и личного. В опубликованном в книге «Священный мусор» интервью по поводу романа «Зеленый шатер» она говорит (и эти слова можно также отнести к другим ее произведениям): «В моем романе речь идет вовсе не о взаимоотношениях „народа“ и „государства“, а о взаимоотношениях частного человека и государства» [Улицкая 2014: 446].

Не об этом ли пишет она и в романе «Даниэль Штайн, переводчик»? Основным вопросом во многих ее текстах является преломление большой, великой истории в самом человеке. Помимо «большой» истории, описанной в энциклопедиях и учебниках, существует «маленькая» история каждого отдельного человека, о которой Улицкая повествует — точнее, раскрывает ее через письма других. В книге «Детство 45–53» она дает многим людям возможность изложить их истории-воспоминания, которые, как не раз подчеркивает автор, «драгоценны» и вызовут сходные ощущения у многих читателей. Эти воспоминания вызывают двойственные чувства. С одной стороны, эмоциональное сопереживание, даже слезы³:

Многие часы я провела с этими бесхитростными и правдивыми документами и нашла в них великие образцы сострадания и милосердия. Многожды перечитав и перевероротив полученные письма, проникалась чувством глубокого единомыслия, одиночества с народом, среди которого живу. Может быть, впервые в жизни [Улицкая 2013: 6].

С другой стороны, воспоминания пишутся из чувства необходимости — для того, чтобы предотвратить забвение. Возвращение в детство сохраняет цельность личности, вместе с тем через личное воспоминание раскрывается коллективное прошлое. Корреспонденты Улицкой словно обращаются к читателю со словами: «Вы все слышали, читали, учили в школах, как было тогда, но мы все это ощутили на собственной шкуре. Мы являемся индивидуальными свидетелями коллективного прошлого». Во введении в первую главу Улицкая признается, что лишь после этих писем поняла, в какой загадочный узел завязаны качества народа, среди которого она живет. Каждое воспоминание имеет настолько

³ В конце книги читаем: «Людмила Улицкая и мы, сотрудники редакции, признавались друг другу, что не раз читали письма со слезами на глазах» [Улицкая 2013: 531].

же индивидуальный, насколько и общественный характер и укрепляет как индивидуальную биографическую идентичность, так и идентичность коллектива [Readley 1990: 51]. Это значит, что высказывание отдельного человека не просто «окно в когнитивное действие памяти» [Middleton, Edwards 1990: 11] — прошлое риторически обозначает себя, меняется в момент пересказывания, в зависимости от обстоятельств, и поэтому «не существует собственной деконтекстуализированной версии высказывания о прошлом» [Middleton, Edwards 1990: 11]. Индивидуальное особым образом перекликается с коллективным, особенно если коллективное вошло в мифологическую основу и стало «общим местом» культуры. Этим объясняются многие «общие» ощущения того времени — например, чувство голода или бедности, воспоминания о стоянии в очередях; однако «общим местом» являются и исторические события, такие как День Победы 1945 г., засуха и голод в послевоенное время, особенно в 1946–1947 гг., существование хлебных карточек и их отмена в 1947 г.

По словам Л. Гудкова, ссылающегося на результаты социологических опросов постсоветского периода⁴, самым значительным событием в истории России ее жители считают победу в Великой Отечественной войне. Речь идет не только об историческом факте, но и «о символе, который выступает для подавляющего большинства опрошенных, для общества в целом, важнейшим элементом коллективной идентификации, точкой отсчета, мериллом, задающим определенную оптику оценки прошедшего и отчасти — понимания настоящего и будущего» [Гудков 2004: 24–25]. Победа, с которой начинаются письма в книге Улицкой, это «единственная позитивная опорная точка национального самознания постсоветского общества» [Гудков 2004: 25]. Представление о Победе как о массовых потерях, миллионных жертвах в годы войны и в послевоенный период, о голоде и т. п. живет в коллективной памяти и институционализировано посредством музейных экспозиций и школьных учебников, но вместе с тем существует и как отдельная, личная память-воспоминание каждого индивида, жившего в эту эпоху.

Взаимосвязь коллективного и индивидуального явно присутствует в письмах, авторы которых не просто рассказывают о себе, но подчеркивают общность многих судеб. Таким образом, числа «45» и «53» в заглавии книги Улицкой говорят сами за себя: даже без добавления цифр,

⁴ Репрезентативные опросы ВЦИОМ — исследовательская программа «Советский человек» (1989, 1994), исследования «Русский национализм» (1996) и «Новый год» (1989–1996) [Гудков 2004: 20].

обозначающих тысячелетие и столетие, эти числа ассоциируются с соответствующими годами.

Личные воспоминания, интимные ощущения, телесная память лучше всего выражаются именно в письме. Эпистолярная форма способствует открытому выражению чувств, подчеркивает эмоции пишущего. *Ich-форма* повествования раскрывает внутреннюю перспективу и подтверждает достоверность написанного. Вместе с тем повествование от первого лица дает возможность, как корреспондентам, так и автору-составителю, высказать свои социальные, философские, политические и даже педагогические воззрения. Поэтому эпистолярная форма книги, фиксируя лирическое, исповедальное, личное повествование, вместе с тем приближается к эпистолам в исконном значении этого жанра — посланиям, в которых на основе коллективного сознания трактовались литературные, философские и моральные вопросы (см.: [Popović 2010; Živković 1992]). Эпистолярная форма и эпистола как носитель коллективного сознания — между этими полюсами, в значении эпистолы, соединяет в себе именно эти два элемента: частное и общественное, индивидуальное и коллективное в памяти отдельного человека.

Воспоминание отдельного человека не является «пассивным складом прошлого опыта» [Middleton; Edwards 1990: 6], оно меняется в зависимости от текущего момента, злободневных событий. Динамика общества влияет на память отдельного человека, поэтому общественная и индивидуальная память меняются, тем более что память всегда «рассматривает прошлое из перспективы настоящего в соответствии с интересами актуального состояния» [Benčić 2006: 13]. Сегодня «мы» в коллективном восприятии живем одним образом, а во времена, удостоверенные письмами, «мы» жили иначе. Автор подтверждает это в размышлениях по поводу еды: «Мы живем во времена смущающего изобилия» [Улицкая 2013: 31], — или по поводу игры:

Время коллективных и стихийных детских игр закончилось. Сегодняшние дети играют с электронными игрушками и компьютерными приложениями... <...> Так или иначе, современные дети почти не знают игр пятидесятилетней давности [Улицкая 2013: 134].

Двора, который раньше играл роль социализации людей, особенно детей, больше не существует. Все, что ни описывается, ушло в прошлое, которое надо помнить. Память о прошлом является святой, не смотря на хорошее и плохое этого прошлого.

Все, что здесь описано, ушло в прошлое. Нет больше хлебных карточек, толкучек. Нет очередей с фиолетовыми номерами на руках, нет колонок во дворах, столов с доминошниками, агитаторов, старьевщиков и домоуправов [Улицкая 2013: 269].

Точка «сейчас» отличается от точки «тогда», и «тогдашнее» время получает ценностную окраску потерянного: «Сегодня соседи, живущие в одном подъезде многоэтажки, не знакомы между собой, разве что кивнут в лифте» [Улицкая 2013: 269].

Воспоминания о прошлом в письмах, собранных Улицкой, вписываются в тип нынешней литературы памяти, как ее определил Павао Павличич (Pavao Pavličić) в своей работе «Поэтика воспоминания» (Poetika sjećanja). Вследствие кризиса субъекта и кризиса коллектива современные писатели обращаются к прошлым событиям, которые Павличич разделяет на три группы. Первый тип — память индивидуальная, когда индивид вспоминает собственную жизнь или события, которым был свидетелем, причем предполагается, что каждая отдельная биография является уникальной. Второй тип памяти — коллективная, причем предполагается не память коллектива, а память о том, чем с этим коллективом происходило в прошлом. Предметом таких воспоминаний являются судьбы семьи, общественных групп, города, народа и т. п. Третьему типу памяти принадлежат литературные воспоминания различных литературных жанров — возвращение к эпистолярной форме, хронике, запискам и т. п. [Pavličić 2008: 209].

Письма, собранные Улицкой в книге «Детство 45–53», содержат все перечисленное — индивидуальные воспоминания собственной жизни отдельных людей перекликаются с объективными историческими фактами. «Коллективная память и личное воспоминание — это две параллельные колеи, по которым проходят два типа опыта: личный и общественный» [Stamać 2008: 240]. Перекличка личного и общественного, индивидуального и коллективного важна особенно потому, что воспоминания отдельного человека звучат сильнее во время «больших исторических и личных кризисов» [Benčić 2006: 13]. Кризис нынешнего общества усиливает интерес к воспоминаниям, и это отражается в литературе, которая нередко обращается к прошлому на всех трех указанных уровнях.

Здесь мы приблизились к основной теме, указанной в заглавии, теме взрыва и соотношения текущего момента с прошлыми событиями. Авторы писем в книге Улицкой смотрят на прошлое подобно исто-

рику, взгляд которого, по словам Ю. Лотмана, направлен из настоящего в прошлое:

Ретроспективный взгляд позволяет историку рассматривать прошедшее как бы с двух точек зрения: находясь в будущем по отношению к описываемому событию, он видит перед собой всю цепь реально совершившихся действий; переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса [Лотман 2010: 111].

Для автора письма нет ничего непредсказуемого — он описывает время «после взрыва» и описывает его из момента «сейчас» (в будущем по отношению к описываемому событию), точно зная, что произошло «тогда». В исторических рамках это «сейчас» — начало XXI в. Корреспондент пишет о пережитом времени «после взрыва», то есть после войны — о времени, когда уже все совершилось и уже невозможно задавать вопросы о возможных несовершившихся событиях. От описываемого времени до времени сегодняшнего момента прошло 50–60 лет. Стремление писать о давно «завершившемся» прошлом как о времени с чертами «неизбежного предназначения» психологически связано со стремлением вернуться к произошедшему. Это характерно для коллектива и является потребностью индивида — персональная память подкрепляет коллективную, приобщая человека к «прошлому народа», «трудным временам».

Личные воспоминания воссоздают прошлое в коллективной памяти или даже трансформируют это прошлое. Подчеркивая значение каждого полученного письма, автор-составитель пишет:

Сложенные вместе, отрывки из писем людей разного возраста, социального происхождения и образовательного уровня меняют отношение к событиям прошлого, расставляют акценты иные, чем те, к которым мы давно привыкли. Они показывают изнанку советского мифа, правду жизни маленького человека, которому дана одна-единственная жизнь во времени, «которого не выбирают» [Улицкая 2013: 6].

Речь идет о субъективном отборе фактов отдельными корреспондентами, в памяти которых отдельные «области» гипертрофируются. Память селективна — человек выбирает то, что ему хочется в сегодняшних условиях, и забывает то, о чем помнить «не нужно». Прошлое,

таким образом, подтверждает настоящее и выполняет роль якоря, который бросают в момент, когда нет чувства безопасности, в которой человек нуждается. Такую психологическую безопасность отчасти гарантирует прошлое, и оно описывается как факт, как единственное возможное, в то время как в настоящем человеку угрожает непредсказуемость, представляющая собой «набор целого ряда равновероятных возможностей» [Лотман 2010: 110]. На непредсказуемое настоящее накладываются вопросы: что будет завтра? Как мы будем жить? Как будут жить наши дети? и т. п.

Современный человек живет в период всеобщего кризиса, который можно определить в политическом смысле как возобновление «холодной войны», а в социальном — как возрастание диспропорции между развитием человеческой индивидуальности и технологическим развитием человечества — или, по словам М. Эпштейна, между человечеством как производителем информации и отдельным человеком как ее потребителем и пользователем. Современный человек живет в своего рода информационном взрыве, который порождает травму, вызванную растущей диспропорцией между биологически ограниченным человеком и экспансией техно-информационного человечества, которое «неограниченно» [Эпштейн 2005: 48]. Интуитивно стремясь излечиться от этой травмы, человек обращается к прошлому, хотя «послевзрывное» холодное и голодное детство поздних сороковых и ранних пятидесятых во многом является травмированным. Так, в одном из писем говорится: «Внешние обстоятельства и школьные приключения вселяли мне чувство безнадежности, лишали оптимистической воли к образованию» [Улицкая 2013: 236]. Однако автор-составитель книги отчасти смягчает негативное прошлое, не столько идеализируя его, сколько «уравнивая» между собой все исторические периоды: «Иногда мы говорим: „жесткие времена“. Но все времена по-своему жестоки. И по-своему интересны» [Улицкая 2013: 5].

Релятивизация времени соответствует общепринятым представлениям о психологии русского человека, или, лучше сказать, всеобщей убежденности в том, что «русские свой национальный характер и душевные качества полнее всего проявляют в периоды переломов, в годы испытаний и войн, в чрезвычайных обстоятельствах катастроф и бедствий» [Гудков 2004: 39]. Зачем тогда надо возвращаться в прошлое? А затем, что оно все-таки сбылось, и предсказуемость является более прочной, чем непредсказуемость. Якорь прошлого — ностальгия не по скудости, голоду и холоду, а по молодости. Человек стремится не столь-

ко возобновить время (ведь оно было жестоким), сколько возобновить телесные ощущения, ощутить жизнь «кожей» сегодня, когда такая возможность во многом утрачена: «Закончился тот период человеческого детства, который проходил на улице, во дворе, связан был с землей, водой, животными и растениями» [Улицкая 2013: 134].

Быть снова грязным, ощутить близость людей в общей квартире, ощутить запахи школы, ощутить вкус хлеба или редких конфет, является потребностью современного взрослого человека. Поэтому прошлое нередко идеализируется или на него смотрят как на кое-что фантастическое, невероятное.

Невероятно, но факт: в те годы в Гурьеве, как мне сейчас представляется, не было плохих людей! Полагаю, что так же думают все, кто помнит то время. Никогда я не слышал, чтобы взрослые кого-либо ругали или устраивали скандалы при детях. Наверное, доброты требовало само время. Война и первые годы после ее окончания были временем неслыханного ни до, ни после человеческого братства, взаимного внимания и взаимопомощи [Улицкая 2013: 240–241].

Многие корреспонденты в своих письмах говорят о прошлом в превосходной степени — что «детство было замечательным», что школьно-пионерские годы они считают «самыми светлыми и счастливыми в жизни». Трудность и жестокость прошлого кажется не столь трудной и жестокой в настоящее время. Непредсказуемость нынешнего момента (будет ли мировая война? что будет завтра? будет ли у меня работа?) и точка зрения взрослого человека на этот момент определяются страхом, неизвестностью и сомнениями в светлом будущем. Произошедшее не только состоялось, оно «объявляется единственно возможным — основным, исторически предопределенным» [Лотман 2010: 25]. Оно сбылось, несмотря на трудности (которые в некотором смысле были необходимы, если смотреть на вещи фаталистически); это непреложный факт, поэтому только взрослый человек может сказать, что детство является самым счастливым периодом жизни. Возвращение в детство в библейском смысле, в духе завета Иисуса «Будьте как дети!» («Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Матф. 18:3]) означает возвращение взрослого человека в суть того, что ребенок есть воплощение кротости, смирения, радости и доброты (вспомним слова одного из корреспондентов, считавшего в детстве, что плохих людей нет). Психологически надежно не только детство с его открытостью и добротой ко всему миру, но и прошлое как таковое.

Эпштейн пишет о травме постмодерна, о том, что «избыток разнообразия может так же травмировать, как избыток повторяемости и однообразия» [Эпштейн 2005: 49]. Но выходит, что травма прошлого является более выносимой, чем травма нынешнего момента.

Сегодняшнее «взрывное» время является разломанным, фрагментарным, непредсказуемым, и ему вполне соответствует «фрагментарная» книга писем Улицкой. Поскольку исчезли целостность времени, целостный автор, целостный субъект, наиболее адекватной стилевой формой является фрагментарная, раздробленная структура⁵. Из «фрагментарной» современности авторы писем возвращаются в прошлое, которое ощущается ими как единое, коллективное. Современная постмодернистская культура — это поверхностное восприятие, «культура легких и быстрых касаний» [Эпштейн 2005: 48]. От них человек возвращается в уют прошлого (каким бы он ни был на самом деле), к истинным прикосновениям, которые помнятся как драгоценные. Непредсказуемость и страх перед будущим являются самыми большими проблемами как отдельного человека, так и коллектива. Взрыв, по словам Лотмана, порождает целую цепь других событий, и в мир «вторгаются непредсказуемые по своим последствиям события» [Лотман 2010: 57]. Современный человек «взрывной» эпохи с большой надеждой обращается к прошлому, «поствзрывному» времени, когда у него была надежда на будущее. Полное заглавие книги Улицкой — «Детство 45–53: а завтра будет счастье»; акцент в нем сделан на второй половине — «а завтра будет счастье». После обозначенного в заглавии трудного периода обещается светлое будущее — после взрыва предполагается новая возможность. Об этом говорит заглавие одного из писем: «Еще чуть-чуть — и новая жизнь»; оно звучит как лейтмотив книги. В другом письме говорится: «Верили, что впереди — лучшая жизнь, и радовались самой малости» [Улицкая 2013: 274].

Письма, собранные Улицкой, и ее собственные высказывания представляют прошлое, которое из «чужого» превращается в «наше», подтверждая, что существует взрыв коллективный (мировые события) и взрыв индивидуальный (судьба человека). Чужие судьбы в книге писем становятся «нашими» судьбами. Личные воспоминания, свидетельствующие о прошлом России и частных судьбах отдельных людей, предстают для читателя как близкие — сообщения о пережитой жизни

⁵ Интересно заметить, что такой образ поддерживает и обложка книги: в ее оформлении Андрей Рыбаков использовал лоскутную композицию Марии Чапайтите.

в прошлом из времени и пространства «нарицательных имен перемещаются в мир собственных» и касаются как будто нас лично [Лотман 2010: 104]. Эпистолярная форма как личная форма исповедания интимизирует мир прошлого, подчеркивая эмоциональное переживание событий после взрывного времени. Немолодые люди современной России, пишущие письма о прошлом, возвращаются в детство. Ностальгия, о которой прямо говорится во вступительном слове Улицкой, возвращает человека из взрывной непредсказуемости и нарицательных имен в пространство предсказуемости и имен собственных; при этом отдельный человек возвращается в коллективное прошлое. По словам Лотмана, мир ребенка крайне ограничен пространственной сферой личного опыта, заполнен «уникальными» вещами, что в языке выражается господством собственных имен. Соответственно, в воспоминаниях «послевзрывной» мир как бы «возвращается» в мир собственных имен; в них «воскресает», интимно «приближается» время, которое многими ощущается как коллективное. Ностальгия по утраченному детству — это тоска по утраченной «послевзрывной» стабильности и предсказуемости.

ЛИТЕРАТУРА

- Гудков 2004 — Гудков Л. Негативная идентичность: Статьи 1997–2002 гг. М., 2004.
- Латынина 2013 — Латынина А. Наше счастливое детство // Новый мир. 2013. № 12. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novi_mi/2013/12/81-html
- Лотман 2010 — Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера. СПб., 2010.
- Орлов, Георгиев 2002 — Орлов А. С., Георгиев В. А. и др. Основы курса истории России. М., 2002.
- Улицкая 2013 — Улицкая Л. Детство 45–53: а завтра будет счастье. М., 2013.
- Улицкая 2014 — Улицкая Л. Священный мусор. М., 2014.
- Утехин 2004 — Утехин И. Очерки коммунального быта. Режим доступа: www.fedy-diary.ru/?page_id=4177
- Эпштейн 2005 — Эпштейн М. Информационный взрыв и травма Постмодерна // Постмодерн в русской литературе. М., 2005.
- Benčić 2006 — Benčić Ž. Djetinjstvo u Agramu godine 1902–1903 Miroslava Krleža — djetinjstvo kao predmet kontemplacije i sjećanja // Lica Mnemozine: Ogledi o pamćenju. Zagreb, 2006.
- Erštejn 2009 — Erštejn M. Filozofija tela. Beograd, 2009.
- Middleton, Edwards 1990 — Middleton D., Edwards, D. Introduction // Collective Remembering. New Delhi, 1990.
- Pavličić 2008 — Pavličić P. Poetika sjećanja // Suvremena književnost i sjećanje. Zagreb, 2008. Zb. 29.

- Popović 2010 — *Popović, T.* Rečnik književnih termina. Beograd, 2010.
- Readley 1990 — *Readley A.* Artefacts, Memory and a Sense of the Past // Collective Remembering. New Delhi, 1990.
- Service 1998 — *Service R.* The Hammers of Peace 1945–1953 // A History of Twentieth-century Russia. Cambridge, 1998.
- Stamać 2008 — *Stamać A.* Tri tipa književnog sjećanja // Suvremena književnost i sjećanje. Zagreb, 2008. Zb. 29.
- Vojvodić 2011 — *Vojvodić J.* Трансферы Даниэля Штайна // Russian Literature. Amsterdam, 2011. Vol. 59.
- Vojvodić 2012 — *Vojvodić J.* Tri tipa ruskoga postmodernizma. Zagreb, 2012.
- Živković 1992 — *Živković D.* Rečnik književnih termina. Beograd, 1992.

А. Каттани
(Сассари)

Взрыв молчания

Цель статьи — показать, как взрыв в системах, входящих в знаковое пространство текста, находит выражение не только в звуковом оформлении, но и в молчании.

М. Виролайнен в книге «Речь и молчание» пишет: «Каждый текст о чем-нибудь молчит, и зона его молчания суть та область, которая вызывает к усилиям герменевтическим» [Виролайнен 2003: 11].

«Зона молчания» в (литературном) письменном тексте может играть столь же активную роль, как и в устном. Другими словами, мы можем воспринимать «зону молчания» по аналогии со «словесно оформленной зоной» — как состоящую из коммуникативных знаковых структур, физически воспринимаемых как некое единство знаков и значений (означаемых и означающих).

М. Виролайнен убедительно показала, как Пушкин использовал молчание в его коммуникативной функции, и как (правда, с помощью других средств) обращались к разным формам молчания, умалчивания, замалчивания в роли «трансформированной коммуникации» такие авторы, как Державин, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Белый, Брюсов, Мандельштам, Хлебников.

Таким образом, «красноречивое» молчание, постигаемое в конце концов благодаря истолкованию (интерпретации), совмещающая планы анализа структурно-семиотического и историко-антропологического, в состоянии выявить процессы синхронного развития феномена, обусловленного непосредственным бытием, как и диахронические процессы, обусловленные традицией и в конечном счете закрепленные в обряде. Во всяком случае, «зона молчания» всегда соотносится с «зоной

говорения» как своей неперменной противоположностью (*coincidentia oppositorum*).

В сущности, обе они представляют собой полюса оппозиции, описанной еще Николаем Кузанским¹ в качестве универсального закона мироздания (регулирующего, в частности, соотношения хаоса и порядка, света и тьмы и т. д.) и проявляющегося в сферах культуры как серия взаимодействия противоположностей.

Как известно, ослабление одного из этих элементов (вплоть до полного отсутствия) вело бы к энтропии. В реальности же культура, как это неустанно подчеркивал Ю. М. Лотман, перерабатывает и организует на основе установившихся в ней закономерностей (канонов) информативный, но не упорядоченный материал антикультуры, который проникает в культуру, актуализируя ее:

Движение вперед осуществляется двумя путями. Наши органы чувств реагируют на небольшие порции раздражений, которые на уровне сознания воспринимаются как некое непрерывное движение. В этом смысле непрерывность — это осмысленная предсказуемость. Противопоставлением ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва. Предсказуемое развитие на этом фоне представляется значительно менее существенной формой движения [Лотман 1992: 18].

А поскольку эволюция культуры, согласно Лотману, совершается в пространстве синхронии и шаг за шагом и через взрыва (сравните у Лотмана: «постепенные и взрывные процессы», см. ниже), очевидно, что оппозиция между двумя семиотическими комплексами — речью и молчанием — развивается по одной из этих двух модальностей.

Речь и молчание представляют собой взаимодействующие аспекты первичной моделирующей системы языка, способной генерировать структуру и систематизировать реальность ради возможности понимания человеком миропорядка и выражения (сообщения) этого понимания.

Взрывные процессы с их непредсказуемостью отнюдь не являются единственным путем к новому. Целые сферы культуры могут осуществ-

¹ «Все вещи состоят из противоположностей... выявляя свою природу из двух контрастов путем преобладания одного над другим» [Кузанский 1937: 60]. Как известно, эту идею Н. Кузанского особенно последовательно развивали Дж. Бруно [Бруно 1914: 27], а затем Ф. Шеллинг [Шеллинг 1802], с которым Тютчев непосредственно общался.

влять свое движение только в форме постепенных изменений. Постепенные и взрывные процессы, представляя собой антитезу, существуют только в отношении друг к другу. Уничтожение одного полюса привело бы к исчезновению другого [Лотман 1992: 18–19].

Именно по этой причине реципиент словесно оформленного текста воспринимает знаки и «значимости» молчания как самостоятельную систему, располагающую собственным кодом и вступающую в оппозицию с актом речи. Взрыв наступает в момент снятия (преодоления) барьера и непосредственного столкновения этих двух, в сущности, различных систем. Разные формы молчания, генерируемые этим исходным взрывом, представляют собой не что иное, как частицы (частички), о которых говорит Лотман и которые вначале располагают сходными и взаимно ассимилируемыми траекториями, но постепенно рассеиваются в знаковом пространстве, трансформируясь в нечто различное.

В качестве примера такой дифференциации хотелось бы рассмотреть два различных пути молчания, дистанцированных во времени и охватывающих большой период: я имею в виду «*Silentium!*» Тютчева и «*Silentium*» Мандельштама. В манере абсолютно непредсказуемой каждый из этих текстов, развивающийся в своем направлении и в контексте различных систем, вступает с ними в коллизии, в результате генерируя взрывы.

В связи с этим хотелось бы напомнить, что современник Мандельштама Дж. Унгаретти в 1910 г. перевел сонет Эдгара По «Молчание» (*Silence*, 1840). Этот сонет в 1901 г. был переведен К. Бальмонтом на русский язык. Примечательно также, что Э. По написал небольшое эссе (1838), посвященное молчанию; в 1884 г. оно было переведено на французский язык Ш. Бодлером. На мой взгляд, все эти события можно интерпретировать как «частицы», образованные исходным взрывом и движущиеся по разным направлениям.

Таким образом, каждое «молчание» представляет собой систему, которая парадоксальным образом выражает себя в актах коммуникации не только потому, что эти акты включаются в знаковые пространства, организованные на основе различных канонов и закономерностей, но прежде всего (согласно М. Бахтину) потому, что представляют собой встречу индивидуальных сознаний, пережитых, в частности, индивидуально, в форме «внутренней речи», то есть молча. А встреча «индивидуальных сознаний», согласно теории М. М. Бахтина, есть акт

«отношения к другому» (к сознанию другого человека-«собеседника»), обуславливающий «кругозор сознания»-высказывания².

Резюмируя сказанное, подчеркнем: отправным пунктом предлагаемого анализа служит тезис, что молчание как знаковая система, преодолевающая барьер, генерирует взрыв, посредством которого дает о себе знать развитие безграничных возможностей различных «говорящих молчаний». Очевидно, что эта динамика, описанная в векториальных терминах, направленных извне вовнутрь, может быть прочитана и противоположным образом — как момент, когда семантическое пространство говорения, вовлекая пространство, находящееся вне системы, кодифицирует его согласно своим закономерностям.

Стихотворения Тютчева и Мандельштама, о которых пойдет речь, рассмотрены в ряде работ, однако проблема, анализируемая в настоящей статье, если не ошибаюсь, в них не затрагивалась.

«*Silentium!*» Тютчева (1836) — литературный взрыв, поскольку формулирует очевидную «взрывную» оппозицию по отношению к канону, который доминировал в предшествовавшей Тютчеву и современной ему системе, ориентированной на рациональную ясность речи просветительства и приближенного к нему критического реализма.

В аспекте нашего анализа должна быть особенно подчеркнута функция восклицательного знака в заглавии³: он представляется знаком в высшей степени коммуникативным и вместе с тем намекающим на сферу, еще более насыщенную связями и оппозициями. Это знак, продуманно избранный автором, который, видимо, стремился в демонстративной и решительной форме выразить желание остановить некий процесс. Восклицательный знак здесь — очевидный знак взрыва; он находится в полном согласии с повторами императивов в анафорических и катафорических позициях текста. Молчание Тютчева — взрыв,

² Ср.: «Мы всегда думаем словами, но слова эти очень недифференцированы, и когда мы их хотим сказать, то чувствуем, что для внешнего выражения они недостаточны. Но язык внутренней речи всегда близок нам. Внешняя речь выражает внешнюю культуру, степень интеллигентности, образовательный ценз. Во внутренней речи дифференциации меньше... Всегда, когда говорят о языке, нужно рассматривать его со стороны близости или отдаленности от внутренней речи» [Бахтин 2000: 345–346]. Комментаторы справедливо указывают, что проблема внутренней речи в философском аспекте поставлена Бахтиным в работе «Марксизм и философия языка» [Бахтин 2000: 630–631].

³ На этот знак обратил внимание Н. Котрелев, не проанализировав, однако, его значение [Черашняя 2011] (см. примеч. 4 в статье: «О. Мандельштам. «*Silentium*»: возврат или становление?»).

поскольку встраивается в противоположную вербальную систему, систему рационально оформленной речи, включаясь в нее в предельно организованной форме и выражая тем самым необходимость именно этого сообщения. Наконец, «*Silentium!*» Тютчева — взрыв также и потому, что возникает в качестве могущественного порыва создать новый миропорядок, наступление которого настолько необходимо, что в самом деле требует восклицательного знака. В отличие от спонтанного возникновения взрыва в повседневной жизни, здесь эта неожиданность вызвана волей автора, *deus ex machina*, который замещает собою случай.

Нелогичность и парадоксальность «говорящего молчания» Тютчева дает о себе знать в его способе обращения к метафоре, сближающей отдаленное, благодаря чему читатель выводится из сферы логики:

«Взрывая, возмутишь ключи, / Питайся ими — и молчи!»

Так текст Тютчева выявляет парадокс в парадоксе. В момент, когда молчание обретает голос, оно становится значимым и коммуникативным, вовлеченным в семиотическое пространство слова (первый парадокс), как бы стремясь лишиться слова его собственной природы, переместить его в пространство внутреннего слова, не выраженного звучанием или написанием (второй парадокс), то есть существующего как бы в одиночестве, за пределами явленного мира, что характерно для романтизма.

Структуру стихотворения можно назвать взрывом, открывающим новые горизонты видения места (слова и молчания) человека в мире.

Тютчев хотел бы включить человека в круговорот жизни природы, но поэт устремляет к этому, кажется, не столько мысль о человеке как носителе добра, сколько осознание ограниченности возможностей человека — точнее: невыразимости его внутреннего мира.

«Мысль изреченная есть ложь», поскольку проникнуть во внутренний мир невозможно — стремящееся его выразить слово никогда не будет иметь одно и то же значение для того, кто его произносит, и для тех, кто его воспринимает.

«Мысль изреченная есть ложь», поскольку речь — это первичная моделирующая система, которая позволяет преобразовывать в порядок хаос элементов, устремляя их к кодификации, но вместе с тем, сохраняя полисемию, устремляет к неоднозначности.

Итак, молчание Тютчева говорит в коммуникативном пространстве слова, и, наоборот, слово Тютчева доходит до противоположного пространства, то есть до зоны молчания.

Непосредственно к тютчевскому космосу обращается, как известно, «*Silentium*» Мандельштама. И если Тютчев своим взрывом открывает целый период, то Мандельштам как бы подводит итоги и предвидит перспективы, дистанцируясь от символизма (в контексте которого начинался его творческий путь) не столько даже в поэтике, сколько в подчеркнuto демонстративном равнодушии к проблемам трансценденции. Мысль символизма была ориентирована на «вертикаль» (по слову Вяч. Иванова) — Мандельштам же, как известно, предпочитал «горизонталь» истории культуры, рассматривая ее семиотическое пространство сквозь призму непосредственного бытия (см.: [Силард 1977: 526]). У Мандельштама взрыв сказался прежде всего в двух моментах: с одной стороны, как утверждение силы слова-камня (тоже восходящее к Тютчеву), то есть силы непосредственной коммуникации, которая блокирует символ, противопоставляясь умалчиванию, замалчиванию, недосказанности и т. д. С другой стороны, Мандельштам выдвинул молчание как необходимое условие рождения слова истины. То есть и в этом случае две системы (словесная и «бессловесная» — неозвученная) вступают в контакт, и одна из них должна быть рекодифицирована на основе другой. В конце концов, поэт призывает к молчанию как необходимому условию, благодаря которому рождается немота — исходный момент, куда необходимо вернуться. Значит, это молчание у Мандельштама — взрыв, призванный вести к определенному результату: к немоте, которая живет молчанием и которая оказывается единственным условием обретения полноты.

Вспомним стихотворение «Слух чуткий парус напрягает...», оканчивающееся словами:

Твой мир болезненный и странный /
Я принимаю, пустота.

Итоговый смысл этого стихотворения М. Виролайнен поясняет выводом: «...утрата как обретение» [Виролайнен 2003: 445]. В самом деле, выразительна возникающая картина. На фоне мира за пределами системности два биннома: слова и молчания, пустоты и полноты — встречаются в пространствах «перекрестка»-«скрещенья», которые составляют естественную основу коммуникации.

Возвращение к «первоначальной немоте» представляет собой возвращение к тому, что предшествует хаосу, тем более — «принципу индивидуализации». В говорящем молчании Мандельштама нетрудно

усмотреть качество, которое утверждает существование пустоты — искомой, желаемой, предполагающей возможность заполнения.

Но что за элементы должны заполнить изначальную пустоту?

Как бы в борьбе с самим собой поэт наносит взрывной удар (более мощный, чем многие другие литературные взрывы) по современному слову, теряющему смысл. Необходимо молчание, и не менее необходимо возвращение к исходному единству смысла и звучания:

Она еще не родилась <...>
Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись!

Сходную идею (и еще более открыто) Мандельштам высказывает в стихотворении «К немецкой речи» (1932):

Мне хочется уйти из нашей речи /
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Здесь выражение «наша речь» указывает на родной язык. Уйти из него — значит умереть, опустошиться (см.: [Виролойнен 2003: 452]).

Но это та самая функциональная пустота, которая ждет нового заполнения, то есть исходного, «незагрязненного» слова. Только оно может обеспечить реорганизацию текста культуры.

Последнее «говорящее молчание» — это необходимое молчание в нашу эпоху, другими словами — проблема виртуального молчания блога в эпоху СМС (соответствующую библиографию см. в: [Tavosanis 2011; Canobbio 2005]).

Двадцать лет назад Лотман, анализируя фильм 1960-х годов «If...», оценил его как пример «интеллектуального эксперимента» — реальное и ирреальное в этом фильме контаминируются настолько свободно, что интерпретации событий зрителями оказываются предельно различными, а верификация невозможна. Вместе с тем Лотман выдвинул ряд идей касательно множественности видов художественного творчества:

Все виды художественного творчества могут быть представлены как разновидности умственного эксперимента. Сущность явления, подлежащего анализу, включается в некую несвойственную ему систему отношений. При этом событие протекает как взрыв и, следовательно, имеет непредсказуемый характер. Непредсказуемость (неожиданность) развертывания событий составляет как бы композиционный центр произведения. Постфольклорное произведение искусства отличается от от-

ражаемой им действительности тем, что всегда имеет конец. Точка конца одновременно является пунктом повторного ретроспективного взгляда на сюжет. Это обратное наблюдение превращает, казалось бы, случайное в неизбежное и подвергает все события вторичной переоценке [Лотман 1992: 238–239].

В наше время, когда СМС и блоги столь активны, не будет слишком смелым утверждение, что виртуальное пространство сопоставимо с ситуацией «If...» — когда множественность различных (зачастую взаимоотрицающих) интерпретаций исключает возможность верифицируемости. Не означает ли это ситуацию возникновения хаоса, а следовательно — необходимости перехода к молчанию и, соответственно, к пустоте как условию обретения?

В самом деле: в так называемой блогосфере неисчислимые множества систем передачи вступают в конфликты между собой, оккупируя пространства друг друга, так что теряются приоритет сообщения и смысл коммуникации.

Для примера сошлюсь на «деятельность» известного итальянского «политика» Бeppe Гpилло (Beppe Grillo), чья техника «крика»⁴ (urlata), сопровождаемая аккуратно подобранным мультимедийным материалом, в сущности, отвлекает внимание от содержательных сообщений серьезных политиков.

В мультимедийном хаосе крики персонажей, подобных Гpилло, играют роль взрывов; все остальное — «If...», то есть, как было подчеркнуто М. Лотманом, множественность различных интерпретаций исключает возможность верифицируемости.

Тем не менее современное знаково-коммуникативное пространство, в котором наиболее ощущается «молчание слова», — это, если не ошибаюсь, пространство телефонных сообщений, то есть другая взрывная система, обозначившая решительное изменение, а может быть, и брешь в мире коммуникации. В рамках статьи нет возможности охарактеризовать особенности данного типа языка, однако важно подчеркнуть, что именно они, эти особенности, во всей их совокупности свидетельствуют о смерти слова. Опираясь на высказывание (1920)

⁴ Напрашивается сравнение с «техникой крика» в раннем футуризме. Вспомним знаменитое определение, данное Маяковским его поэме «Облако в штанах», — «четыре крика четырех частей» (см. также: «Крик последний, о том, что горю, в столетия выстони»). С другой стороны, возникает ассоциация со статьей Л. Толстого «Не могу молчать!», автор которой, как известно, в поэзии Тютчева особенно высоко ставил стихотворение «Silentium!». Однако рассмотрение данного вопроса выходит за пределы нашего исследования.

Хлебникова: «Совершенно исчезли чувственные значения слов. Только числа» (цит. по: [Виролайнен 2003: 453]), — приходится констатировать, что и в современную «СМС-эпоху» слово умирает, трансформируясь в число, в акроним⁵. Однако если правда, что потеря составляет функциональную основу обретения новизны, то, размышляя над выводом Хлебникова о смерти слова и предчувствием Мандельштама, что возврат к «пустоте», обусловленный смертью слова, есть условие его нового рождения, можно надеяться, что и наша эпоха располагает будущим, которое создаст основу для появления могущественных творений карнавализации, способных заполнить новыми смыслами пустоту, созданную взрывом СМС-культуры. И это будет рождением нового, истинно поэтического слова. Однако данная гипотеза — всего лишь «если», всего одна из бесконечного числа возможностей...

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000 — *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2.
 Бруно 1914 — *Бруно Дж.* Изгнание торжествующего зверя. СПб., 1914.
 Виролайнен 2003 — *Виролайнен М.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
 Кузанский 1937 — *Кузанский Н.* Избр. философские соч. М., 1937.
 Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
 Силард 1977 — *Силард Л.* Слово у Мандельштама // *The Structure and Semantics of the Literary Text*, Akadémiai Kiado. Budapest, 1977
 Черашняя 2011 — *Черашняя Д. О.* Мандельштам. «Silentium»: возврат или становление? // АРХЭ: Труды культурологического семинара. М., 2011. Вып. 6.
 Shelling 1802 — *Shelling F.* Bruno, oder das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge, 1802. (Русскоязычный перевод И. Я. Колубовского вышел в Ленинграде в 1936 г. в двух изданиях.)
 Canobbio 2005 — *Canobbio A. T.* Blog: la lingua che uccide // LID'O — *Lingua italiana d'oggi*. Accademia della Crusca. Bulzoni, Roma, 2005.
 Tavosanis 2011 — *Tavosanis M.* L'italiano del web. Carocci, Roma, 2011.

⁵ Ср. ироническое обыгрывание аббревиатур в рассказе «Икс» и романе «Мы» Е. Замятина.

А. Красовец
(Москва–Люблина)

**Война в поэзии экспрессионизма:
«Военные стихи экспрессиониста» (1920)
Бориса Земенкова и «Экстаз смерти» (1925)
Сречко Косовела**

Первая мировая война и последовавшая за ней революция — не что иное, как воплощение грандиозного политического, социального и культурного взрыва, насильственного внедрения различных систем друг в друга. Художественный образ взрыва как нельзя ярче представлен в военной поэзии. Описания битвы с залпами артиллерийских орудий и ужасающими картинами разрушений передают эффект физического взрыва. Ю. М. Лотман замечает, что момент взрыва создает непредсказуемую ситуацию, поле осуществления будущего, выбор которого реализуется как случайность:

Момент взрыва — одновременно место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения. <...> Гибель солдата от случайно пересекшегося с ним осколка снаряда обрывает целую цепь потенциально возможных будущих событий [Лотман 1992: 28–29].

Война забрала жизнь не одного поэта; особенно большие потери понесли немецкие экспрессионисты. Осталась, однако, их поэзия. Взрывающийся логос поэтов авангарда сумел уникальным образом запечатлеть ощущение сжатости пространства и времени, роковую секунду, несущую за собой конец или новое начало. Метафора битвы, столь характерная для новаторского искусства первой трети XX в., на-

ходит особое звучание в поэтических впечатлениях фронтového опыта; в статье мы обратимся к некоторым из них.

В послереволюционные годы в Москве образовалась небольшая поэтическая группа, члены которой — И. Соколов, С. Спасский, Г. Сидоров-Окский, Б. Земенков, Б. Лапин, Е. Габрилович, Теодор Левит, Сергей Рексин — называли себя экспрессионистами. В истории литературы группа осталась малоизвестной, хотя ее существование, продолжавшееся три с половиной года (1919–1922), не было таким уж незначительным: ее участники немало выступали на поэтических вечерах, им принадлежит внушительное число публикаций.

Экспрессионисты появились на богатой и плодотворной почве русского поэтического авангарда скорее как эпигоны имажинизма, что не помешало им развить интересную и своеобразную поэтику, типологически сблизившую их с немецким экспрессионизмом. Экспрессионистская составляющая была в целом присуща русскому авангарду, экспрессионистским называют творчество таких поэтов, как Маяковский и Хлебников [Терехина 2009: 150–200, 130–149]. Сами имажинисты, отказывавшиеся от политизации искусства, провозглашавшие его независимость от власти и считавшие первостепенной заботу о человеческой душе, были близки немецкому экспрессионизму. Схожесть контекста заставляет молодых поэтов обращаться к одним и тем же темам и выражать сходное мироощущение. Сведения о культурной жизни Германии были крайне скудными, лишь после снятия дипломатической изоляции Советской Республики в Россию начали поступать зарубежные издания, стали появляться переводы произведений экспрессионистов, возник серьезный интерес к этому явлению (уже переживавшему закат на Западе). Немалую роль в деле распространения немецкого экспрессионизма в России сыграл нарком просвещения А. Луначарский, делавший акцент на революционной составляющей, которая стала для него главным аргументом в деле сближения советского и немецкого авангардного искусства. Однако в середине 1920-х гг. экспрессионизм в Германии уже исчерпывал себя как литературное движение, перейдя в политически ангажированную фазу активизма. На более позднем этапе деятельности русских экспрессионистов происходит и их непосредственное знакомство с творчеством немецких «предшественников» — в таком случае не приходится говорить о влиянии, но молодые поэты смогли ощутить внутреннюю близость своего творчества с германской лирикой.

Название группы московских экспрессионистов летом 1919 г. дал ее теоретик и руководитель Ипполит Соколов (1902–1974) — тогда еще

не подозревавший о существовании немецкого направления (про которое, по словам самого Соколова, он узнал лишь весной 1920 г. [Соколов 2005: 55]). В одном из манифестов, вполне в духе авангарда, И. Соколов выражает свое понимание происходящего, подчеркивая взрывной характер разворачивающихся событий: «В нашем сознании произошла грандиозная геологическая катастрофа, страшный сдвиг вековых философских и научных напластований (в сравнении Мессинская катастрофа — пустяк), и моя мысль колеблется, как стрелка сейсмографа» [Соколов 2005: 61].

Поэт Борис Земенков¹, один из членов московской группы, в 1920 г. публикует сборник «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста», ставший результатом непосредственных впечатлений, полученных поэтом во время участия в Гражданской войне. В названии автор заявляет о себе как об экспрессионисте, хотя предвещающий стихи эпиграф предупреждает, что «-изм» — прежде всего поза, скрывающая раненую душу:

Знаю, завтра в цинизме,
Напудренный пошлостью не я, не сам,
Буду паясничать, повиснув на «изме»
Скрыв души перемученный шрам.

[Земенков 2005: 80]

Сборник включает 18 стихотворений, рисующих фронтовую реальность в преломлении глубоко личного переживания. Тяготы воен-

¹ Земенков Борис Сергеевич (1902–1963), поэт, художник, искусствовед; являлся студентом Высших художественно-промышленных мастерских (Вхутемас), в 1919 г. входил в состав президиума Всероссийского союза поэтов, в 1920 г. был принят в сотрудники литературного отдела Дома искусств. В рамках участия в деятельности группы экспрессионистов выпустил книгу «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (М., 1920) и манифест «Корыто умозаключений (Экспрессионизм в живописи)» (М., 1920). В сотрудничестве с имажинистами А. Краевским и В. Шершеневичем Земенков под маркой издательства «Фаршированные манжеты» издал сборник «От мамы на пять минут» (М., 1921), в котором выступил также в качестве редактора и иллюстратора. В 1921–1923 гг. Земенков являлся членом группы ничевоков. Был также членом редколлегии и художником журнала «Крысодав» (1923), автором иллюстраций к роману А. Белого «Московский чудак» (1926). В 1925–1929 гг. Земенков — один из организаторов и участников группы художников «Бытие». Позже становится известным краеведом, иллюстратором, автором нескольких книг, посвященных истории Москвы: «Гоголь в Москве» (М., 1954), «Памятные места Москвы» (М., 1959), «Очерки московской жизни» (М., 1962), «М. С. Щепкин в Москве» (М., 1966). Земенкову принадлежит серия пейзажей, на которых запечатлена Москва 1930–1950-х гг.

ной повседневности, ужас сражений, страдания раненых, отвращение к бессмысленному кровопролитию и уничтожению всего окружающего — для изображения всего этого поэт прибегает к различным выразительным средствам, в частности к симультанизму. Последний стал излюбленным приемом поэтов европейского авангарда, он дает возможность представить глобальные события во всей их полноте и географической масштабности. Приведем определение А. Флакера:

Глобальный симультанизм обозначает тексты или их части, в которых появляются разнопространственные или разновременные предметы или события в отдаленных друг от друга регионах, странах, материках, с установкой на охват всей Европы или всего «глобуса». Часто такой симультанизм возникает как перечисление разнородных предметов: он их каталогизирует. Развитие глобального симультанизма поощрялось не только подъемом технической цивилизации (авиация, радио), но и сооружениями низовой городской культуры: панорама, паноптикум, кино. На его же синхронное появление в разных литературах, несомненно, повлияли и «глобальные» исторические события: Первая *мировая* война и проект *мировой* революции [Флакер 2008: 79–80].

Действительно, о Первой мировой войне часто говорят как о тотальной: огромная протяженность фронта, современные средства коммуникации, соединяющие передовую с тылом, погружают всю территорию — как солдат, так и гражданских лиц — в состояние конфликта. Единство времени, места и действия приводит к тому, что ощущение битвы становится глобальным, насилие причинено всему обществу. Симультанизм становится одной из главных парадигм немецкого экспрессионизма (ср. стихотворение Яна ван Годдиса «Конец света», 1914), этот же прием мы встречаем в антивоенных стихах Гийома Апполинера «Калиграммы» (1918) и в поэме Маяковского «Война и мир» (1917).

Борис Земенков, однако, заимствует прием симультанизма не у немцев и не у Маяковского, а у своего учителя в поэзии — Вадима Шершеневича. Размышления Шершеневича о сущности поэзии приводят его в 1913–1914 гг. к собственной концепции образа и к такому приему, как «политемагизм». В неопубликованной статье «Пунктир футуризма» (1914) Шершеневич описывает разработанный им прием, который позднее станет доминирующим в имажинизме:

В наше сегодня у поэта нет охоты и времени выделить нечто из суматохи; он хочет передать весь симультанизм одного мгновения; для этой цели метод подчинения одному лейтмотиву — абсолютно непригоден.

Поэтому выдвигается новый принцип — равенство всех образов. В пьесе дается толпа образов, не связанных между собой, равных по важности. При таком политематизме, если принять за единицу строфу, стихотворение есть простая сумма (механическое, а не органическое) n -го количества строф. Каждая строфа первенствует в момент чтения. Нет образов более или менее важных, существенных. Каждый образ живет сам по себе, его можно вынуть, вместе со строфой, из пьесы, и она ничего от этого не потеряет. Соседство самых противоречивых образов не минус, а плюс пьесы, так один убивает другой и убивается третьим — и все для того, чтобы с наивысшей экспрессией колыхнуть психику читателя [Шершеневич 1997: 48].

В 1916 г. выходит в свет поэтический сборник Шершеневича «Автомобильная поступь». Один из его циклов называется «Священный сор войны» и посвящен военным впечатлениям автора, который в 1914 г. добровольцем отправился на фронт. Здесь поэт наиболее широко использует прием симультанизма, работая как художник-футурист над тем, что Ю. М. Лотман называет «принципиально новаторской», «шокирующей» метафорой, которую «носители традиционного смысла» оценили бы как «незаконную и оскорбляющую их чувство разума» [Лотман 1992: 36], именно поэтому сам Шершеневич в предисловии к книге называет свою лирику «мнимо непоэтической и антиэстетической» [Шершеневич 1997: 49]. В его стихотворениях мир теряет реальные координаты, предметы различных масштабов становятся в один ряд и приобретают сходные пропорции и значимость. Поэт нанизывает яркие и необычные образы как кадры из фильма.

Болота пасмурят туманами и накидано сырости
Щедрою ночью в раскрытые глотки озер...
Исканавилось поле, и зобы окопов успели вырасти
На обмотанных снежными шарфами горлах гор.
И там, где зеленел, обеленный по пояс,
Лес, прервавший ветровую гульбу,
Мучительно кричали и хлопали, лопаясь,
Стальные чемоданы, несущие судьбу.
О, как много в маленькой пуле вмещается:
Телеграмма, сиротство, тоска и нужда!
Так в сухой H_2O формуле переливается
Во всей своей текучи юркая вода!

По-прежнему звонкала стлань коня под безжизненным,
 Коченеющим, безруким мертвецом;
 А горизонт оковал всех отчизненным
 Огромным и рыжим обручальным кольцом.
 И редели ряды, выеденные свинцовой молью,
 И пуговицы пушечных колес оторвались от передка.
 А лунные пятна казались затверделой мозолью,
 Что луна натерла об тучи и облака.

[Шершеневич 1916: 76–77]

Симультанизм как одна из ключевых категорий авангарда направлена на скрытые механизмы творчества. На передний план выходит «случайность», неожиданность, непосредственная эмоциональная реакция; начинает действовать техника шока и вспышки, впечатление взрыва, в результате чего перед нами предстает раздробленная картина, сложенная из осколков, между которыми нет логических связей. Пустоты и пробелы, образующиеся на месте стыковок разрозненных элементов, призваны обратиться к подсознательным процессам, заглянуть в сферу невыразимого, «непереводимого». Окружающая действительность теряет атрибуты реального под давлением воображаемого мира. Это новое восприятие, как справедливо отметил Флакер, также результат влияния технических достижений городской цивилизации с ее мерцающими рекламами, кино, радио, телеграфом.

Метафоры у Шершеневича в большинстве своем строятся на визуальной составляющей, хотя мы слышим грохот орудий и в акустических образах, столь важных для передачи впечатления с поля боя. Но именно пространственно-временные указатели задают координаты битвы, стихотворение выстраивается с опорой на поэтику хронотопа.

Где с гор спущенных рош прядки,
 Где поезд вползает в туннель, как крот, —
 Там пульс четкий военной лихорадки
 Мерный шаг маршевых рот.
 Идут и к небу поднимают, как взоры,
 Крепкие руки стальных штыков, —
 Бряцают навстречу им, как шпоры
 Лихого боя, пули стрелков.
 В вечернем мраке — в кавказской бурке

С кинжалом лунным, мир спрятал взгляд...
В пепельницу котловин летят окурки
Искусанных снарядами тел солдат.

[Шершеневич 1916: 80]

Одним из излюбленных приемов построения образов в поэзии Шершеневича становится антропоморфизация предметов войны, тогда как человек и живая природа, напротив, представляются овеществленными. Исчезают различия между большим и малым, пропорции небесных светил, абстрактных понятий и предметов повседневного быта выстраиваются в один пространственный ряд. Следующий отрывок из стихотворения «...Побеги фабричных труб в воздухе выбили...» также представляет собой взрывную метафорику; каждый образ — своего рода взрыв или его последствия: «время скосило», «воздух пробит», «вздохнуть», «как из бутылки пробка», «плевки в лицо изможденной смерти», «комки приветствий», в других стихотворениях серии также встречаются подобные образы взрыва, где человеческое соотносится с орудием, становясь своего рода беспомощным ответом смерти («плевок — шрапнель», «зрачок — бомба»). Немаловажно и ощущение выпадения из времени:

Время скосило на циферблате мгновений сотни,
Воздух был пробит криками и не успевал уснуть,
И каждая маленькая, узкая подворотня
Выросла и вытянулась, чтобы как все, вздохнуть.
И порой из огромной ползушей толповерти,
Как из бутылки пробка, шапки взлетали с голов,
Словно это плевки в лицо изможденной смерти,
Осторожно выглядывавшей из сугробов облаков.
И комками приветствий встречались вагоны,
Глядящие строго и упорно из своей глубины,
Везущие раненых, слезы и стоны, —
Этот слишком драгоценный сор войны.

[Шершеневич 1916: 80]

«Драгоценный сор войны» в виде «раненых, слез и стонов» — это и есть те живые человеческие осколки, которые уцелели после артиллерийского взрыва, те, кому волей случая посчастливилось выжить. И уже совсем по-экспрессионистски звучат строки стихотворения Шершене-

вича «...Бой хромой, ковыляющий, с губою закушенной...», рисующие картины тотального отчуждения:

Только бред опавших... Только глина черствая...
 Да розовые трупы проросли сквозь луг...
 А бой разбежался, и аркою семиверстной
 Бризантный чемодан чертит свой пламенный полукруг,
 Там все настоящее, а здесь раненое, игрушечное,
 Я лежу, как кукла, с разломанной головой.

[Шершеневич 1916: 80–81]

В военной поэзии мы становимся свидетелями того, что война, по сути, является непрекращающейся серией взрывов, перманентной угрозой смерти. Описание сражения и есть переживание взрыва как предсмертного момента, который поэты стремятся передать при помощи взрывного характера метафор.

Во время Первой мировой войны, согласно различным источникам, от 60 до 80% человеческих потерь явились жертвами артиллерии. Война дала мощнейший импульс к развитию технического прогресса, промышленность работала на создание все нового оружия, тяжелой артиллерии, авиации (впервые в сферу боя попало еще и небо), перед лицом которых оказалось хрупкое человеческое тело. Создание бездымного пороха и артиллерийских орудий с увеличенной дальностью стрельбы меняет чувственное восприятие битвы — солдаты не видят и не слышат, откуда летят выстрелы. Преобладающим становится ощущение подавленности, военный опыт создает вовсе не мужественных героев, а слабых людей, бессильных перед лицом происходящего.

Приведем стихотворение Бориса Земенкова с описанием битвы:

Прыгают снаряды, как лягушки в трясику,
 Как баядерки пляшут знамена.
 В деревне, разбросанной, как Мессина,
 Разорванные цепи ползут, как листья клена.

Все ближе потная кровью межа.
 Дым — пух из прокушенной наволочки.
 Огонь желтыми зубами пробежал
 На белых лапах бабочки.

Девушкой краснеет деревня
Под дыма черным беретом.
Окоп — головня.
Аэроплана следователь.

Гранат картофель всеялся в борозды.
Занавески дыма спалены.
Кровью пропотевшим воздухом
Коридоры ноздрей запаяны.

Прыгают в котловин тигли
Горсти взводов,
Плавившихся шашлыком на проволоке.
Артиллерия по церквам — игра в кегли
Кривые рубцы носилок санитары проволокли.

Ветер стонет, как сброшенный в Балтику
мичман.
Кто-то прикуривает махорку о горящий овин.
И у каждого мертвого, как знак отличья,
Застывшие глаза шариками мандаринов.

[Земенков 1920: 85]

Парадоксальные метафоры создают состояние хаоса и всеобщего сумасшествия. Образы Земенкова в основном строятся на визуальных ощущениях, но также на акустических и обонятельных. События следуют одни за другими будто заснятые камерой, которая то увеличивает, то удаляет изображение, — однако за ним мы ощущаем чуткое восприятие поэта. К поэтическому описанию сражения Земенковым вполне можно применить определение текста, данное Ю. М. Лотманом: «Во времени текст воспринимается как своего рода стоп-кадр, искусственно застопоренный момент между прошедшим и будущим» [Лотман 1992: 27]. Вырванный у времени момент предстает в глубоко индивидуальном творческом преломлении, переживание взрыва передано взрывным, шокирующим характером художественного языка, строящегося, как и в случае с лирикой Шершеневича, преимущественно на поэтике хронотопа.

Человек и война в стихотворениях описываются при помощи метафор радикальной чужести, человек и его тело становятся неузнаваемыми, отчужденными, овеществленными элементами войны. Простран-

ство, в котором разворачивается сражение, также несет очужденный характер, оно сужается до бытовых предметов из повседневной жизни, создавая ощущение сдавленности и ирреальности всего происходящего. По отношению к системе образности Земенкова можно применить понятие «абсолютная метафора», которая основывается не на принципе объективного сходства объекта и образа, а на основе чувства и отношения поэта к объекту. Прочитируем стихотворение «Вообще»:

... траншей буравы.
 Снаряды, как резец по линолеуму.
 Лишь губ горящая лава
 Жаждет прыгнуть под тканей волну.

Бросают лица в чернильных брызжах
 В переплете цветного пакета,
 А дни волочатся, однообразные как дорога,
грыжей
 Изъеденная выстрелов и крови икрою кетовой.

И если выстрел качнется человеком давно не
евшим
 Качнется огоньком — начищенной медью
 Только станет менее выпцвевшим
 Вечный снега стеарин с проседью.
[Земенков 1920: 87]

Смерть, которую несет с собой один выстрел или взрыв, ничтожная цена человеческой жизни предстает в сильных и врезающихся в память образах, не лишенных натурализма и антиэстетизма, призванных отобразить мясорубку войны в буквальном смысле слова. Физическое безобразие смерти, отклонение от нормы подчеркивает остро негативное отношение автора к сценам убийства. Возникает тема времени, его монотонная протяженность, отбивающая ритм выстрелами и грохотом артиллерийских орудий, все это в восприятии поэта лишено начала и конца — происходит очередное выпадение из времени. В военных стихах Земенкова возникают также такие темы, как память и воспоминания, в которых лирический герой укрывается от кошмара фронтовой повседневности; в том же ракурсе представлена тема любви. Предметы современной технической цивилизации, неотъемлемые атрибуты военной

Человек перед лицом смерти охвачен тем, что Хайдеггер называет онтологическим страхом, впадает в состояние бытия-в-смерти, сопровождающееся чувством страха, грусти, беспокойства, тревоги, покинутости, абсолютного одиночества, ставящих человека лицом к лицу с Небытием. Сложные и порой трудно воспринимаемые образы поэзии Земенкова с шокирующими деталями, близкие к «абсолютным метафорам» немецких экспрессионистов [Пестова 2009: 233–237, 248–251], призваны отразить это сложное внутреннее состояние, выразить невыразимое, скрытое, неперебиваемое — пространство вне языка, в котором слова не имеют своего места; именно в этой плоскости рождается творчество поэта.

А зажгутся люстр виноградные гроздья
 Волчьи ягоды крови на кишках этих строк.
 Чьи-то руки к иконам ползут, как полозья,
 Чьи-то мысли измучил отчаяний каток.
 [Земенков 1920: 85]

По мнению Н. В. Пестовой, «поэзия Земенкова оказывается в русских культурно-исторических условиях самой точной проекцией всего спектра канонического экспрессионистского мироощущения» [Пестова 2009: 249]. Отметим также, что в военных стихах молодого поэта нет темы очистительного Апокалипсиса, характерной для русского авангарда и немецкого экспрессионизма, хотя она и появляется у его коллег по течению. Поэзия Земенкова глубоко пацифична — побывав на войне, он не питает на ее счет никаких иллюзий.

Такой же пацифистский пафос встречаем мы в военной поэзии немецкого экспрессионизма, чьи представители находились по другую сторону линии фронта. Типологическая близость, синхронность в восприятии и выбранных выразительных средствах обусловлены всеобщим контекстом, глобальным характером исторических и культурных сдвигов. В качестве примеров приведем стихотворения немецких экспрессионистов, которые пошли на войну, охваченные искренним энтузиазмом, желанием разделить со всем застывшим и отжившим — война виделась им как очищение. Молодые поэты были готовы к катастрофе как катарсису, в раннем экспрессионизме война представляла собой сферу позитивного. Безусловно, такое понимание было скорее метафорой — реальность же сразу избавила ее участников от всяких заблуждений.

Август Штрамм (1874–1915) относится к числу наиболее старших представителей немецкого экспрессионизма; он активно публиковал

стихи в журнале «Штурм» и был ближайшим соратником Н. Вальдена, который и открыл этого поэта во время Первой мировой войны. Штрамм всю жизнь проработал почтовым служащим, летом 1914 г. был призван в армию и погиб на Восточном фронте. В. Меринг утверждает, что Штрамм, подобно Г. Траклю, сознательно пошел на смерть «из отчаянного самоубийственного порыва» [ЭСЭ 2008: 666]. Большая часть стихов вошла в один из двух его опубликованных сборников — «Капля крови. Стихи с войны» («Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg», 1914–1915). Штрамм выступил экспериментатором в поэзии, создав предельно сжатый, синтаксически и грамматически редуцированный стих. Слова в его лирике лишены артиклей и падежных окончаний, части речи своевольно превращаются в другой класс слов, прилагательные и наречия исчезают вовсе, пунктуация отсутствует, каждая строка представляет собой отдельное ритмическое целое. Два стихотворения из военного цикла Штрамма вошли в сборник лирики немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества» (1990), составленный В. Л. Топером. В стихотворении «Патруль» («Patrouille») автор в нескольких штрихах очерчивает суженное пространство битвы, где за каждым камнем, окном скрывается кровожадная смерть. Визуальные, акустические и осязательные составляющие метафор говорят о максимальной напряженности всех органов чувств. Переводчик, прибегнув к приему аллитерации и анафоры, сделал особенный акцент на звуковом аспекте стиха. Телеграфный стиль Штрамма передает концентрированный образ боя как ожидание последнего взрыва:

Камни кровожадны
Окна горят изменой
Деревья удавки
Горы чреваты грохотом
Гулкой
Гибели.

[Штрамм 1990: 97]

Стихотворение «Воздушный налет» («Sturmangriff») передает ощущение кошмара и абсурда, чувство оуждения и страха на войне, единственная цель которой — погубить все живое:

Тихие долины зыбкие трясины
Бичом
И мечом

Жизнь
 Погоняет
 Одышливую
 Удушливую
 Упирающуюся погибель
 Небо пошло на тряпки
 На бойне ужаса забивают слепцов.
 [Штрамм 1990: 97–98]

Упомянутый Георг Тракль (1887–1914), один из крупнейших поэтов XX в., также входил в ряды австрийских поэтов-экспрессионистов. Как и Штрамм, Тракль был призван в действующую армию на Восточный фронт, в Галицию. Вскоре после сражения под Гродеком, в котором Тракль почти без медикаментов оказывал помощь тяжелораненым, поэт покончил с собой. Его последнее стихотворение так и называется — «Гродек» («Grodek») и является описанием битвы, в которой австро-венгерская армия потерпела тяжелейшее поражение. В лирической зарисовке возникают образы природы как сакральной антитезы войне, дающие надежду на мир и успокоение, возникают цветочные эпитеты «золотой», «голубой»; но природа — это и очередная жертва человеческого Апокалипсиса. Черным, темным, багровым цветами отмечены зловещие предвестники смерти: «багровая туча» крови, «темные флейты осени», «черное солнце» (в оригинале — «мрачное», «düster») и «черное тление» — постоянный образ в поэзии Тракля, символизирующий быстро распространяющуюся болезнь европейского мира. Пространство битвы узнаваемо и обрисовано все тем же лесом, «почвой лугов» и «умолкшей рощей», неизменным является гул «смертоносных орудий»:

По вечерам гудят осенние леса
 от смертоносных орудий, золотые равнины
 и голубые озера; над ними катится
 черное солнце; ночь окружает
 умирающих воинов, дикие вопли
 разодранных уст.
 Но тихо сгущается в почве лугов
 пролитая кровь в багровую тучу —
 обиталище гневного Бога и лунной прохлады;
 все дороги уводят в черное тленьё.
 Под золотыми ветвями ночи и звезд,

в умолкшей роще зыбкая тень сестры
приветствует души героев, истекшие кровью лики;
и тихо звучат в камышах темные флейты осени.
О, горделивая скорбь! Чей железный алтарь
великой болью питает сегодня
горящее пламя духа
еще не рожденных потомков.

[Тракль, эл. публ.]

Человеческие страдания, боль и смерть передают состояние всеобщего упадка, обреченности, катастрофы, приобретающей космические масштабы. Образы тихой природы, «зыбкая тень сестры» говорят о смерти и как об избавлении от мучений, о молчаливом забытии. «Железный алтарь» указывает на антицивилизационную позицию Тракля, его неприятие западного рационализма, приведшего к закату культуры, к духовным сумеркам. Последнее стихотворение с поля сражений и есть та предсмертная секунда, «вводящая в вечность», взгляд, брошенный в Небытие, которое невольно тянет поэта за собой, и он уже не в состоянии противиться тому, что ему довелось увидеть.

Пространство распадающейся Австро-Венгерской империи, масштабность развернувшихся военных действий невольно отсылают нас также на австро-итальянский фронт — в район ожесточенных боев при Изонцо, пограничную область между Словенией и Италией. В словенском Приморье, в городе Сежане родился словенский поэт, эссеист и критик Сречко Косовел (1904–1926). Ребенком ему пришлось стать свидетелем кровопролитных боев Первой мировой войны, проходивших всего в нескольких километрах от деревни, в которой жила семья Косовела. Он видел, как умирали проходившие мимо раненые люди, лошади. В боях при Изонцо потери обеих армий (убитые, раненые, взятые в плен) составили в общей сложности полтора миллиона человек; по разным подсчетам, здесь погибло от 187 000 до 300 000 солдат [Svoljšak 2014: 18]. Большим ударом для Косовела как приморского словенца стал поджог итальянскими фашистами Словенского народного дома в Триесте в июле 1920 г. Тогда же прошли погромы словенских банков, магазинов, бюро, кафе. Все это не могло не сказаться на мировосприятии молодого поэта, которое закономерно было пессимистическим.

В 1925 г. Косовел пишет стихотворение «Экстаз смерти» («Ekstaza smrti»), в конце 1925 — начале 1926 г. читает его во время своих вы-

ступлений вместе с докладом «Кризис». В то время поэт находился в фазе преодоления экспрессионизма, который не устраивал Косовела отрешенностью от реальной действительности и ее деформированным изображением. В 1924 г. Косовел говорит, что хочет разоблачить экспрессионизм и «его кретинские лапки, которые шагают по нам» («njega kretenske kračice, ki kočađijo preko nas») [Vrečko 2011: 63]. В середине 1920-х гг. он прекрасно осознавал, что экспрессионизм себя изжил, поэт видел в нем лишь этап на пути к современному искусству — конструктивизму. Рождение экспрессионизма Косовел связывал с предвоенной агонией Европы, подвергая острой критике современную цивилизацию, в которой происходит отчуждение человека, диссоциация его внутреннего «я». Косовел глубоко анализирует экспрессионизм и приходит к выводу, что он предлагает лишь временное спасение, «спасение для одного поколения», а не «всего человечества», над которым работает конструктивизм, окончательно покинувший «музей эстетов» и отказавшийся от «оппозиции содержания и формы» [Вречко 2014: 52]. Несмотря на критику, многие произведения Косовела содержат экспрессионистские мотивы; таково, в частности, стихотворение «Экстаз смерти»:

Все экстаз, экстаз смерти!
 Золотые колонны западной Европы,
 купола белые — (все экстаз!) —
 все тонет в обжигающем, красном море;
 солнце заходит и им упивается
 тысячекратно мертвый европейский человек.
 — Все экстаз, экстаз смерти. —

Красивой, о, красивой будет смерть Европы;
 как изысканная королева в золотом убранстве
 ляжет она в могилу темных столетий,
 тихо умрет она, будто закроет
 старая королева золотые очи.
 — Все экстаз, экстаз смерти.

А из облака вечернего (последнего
 жажда, как проблеск Европы!)
 льется кровь в мое утомленное сердце,
 о, и воды больше нет у Европы

и мы, люди, пьем кровь,
кровь из вечерних сладких облаков.
— Все экстаз, экстаз смерти. —

Родившись только, уже горишь в огне вечера,
все моря красные, все моря
заполнены кровью, все озера, и воды нет;
воды нет, чтобы смыть свою вину,
чтобы мог омыть свое сердце этот человек,
воды нет, чтобы ей погасить
жажду тихой, зеленой, утренней природы.
И все только вечер, и утра не будет,
пока мы не умрем, те, кто несем на себе
вину умирания, пока не умрем
последние...

О, в тот край, еще в тот зеленый,
росисто-зеленый край, еще и туда,
солнце вечернее, ты засияешь
обжигающими лучами? Еще и туда?
Море затопляет зеленые поляны,
море вечерней жгучей крови,
а спасения все нет и нет,
до тех пор пока не падем я и ты,
до тех пор пока не падем я и все,
до тех пор пока не умрем под тяжестью крови.

Золотыми лучами будет солнце сиять
на нас, европейских мертвецов³.

Встав на сторону ангажированного, активного экспрессионизма, Косовел пишет это стихотворение с мыслью о книге О. Шпенглера «Закат Европы» (1918). Апокалиптические сцены Первой мировой войны актуализируют важную мифологему авангарда в целом — эсхатологический миф мирового пожара, космического катаклизма, необходимого для обновления мира, его преобразования посредством разрушения и смерти: мир должен быть приведен в изначальный хаос, чтобы его

³ Перевод со словенского мой. — А. К.

было можно создать заново. Именно художнику в таком случае будет принадлежать роль нового создателя — через деструкцию он сможет прийти к новому творчеству, к созданию абсолютно нового на пепелище прошедшей войны. О природе актуализации эсхатологического мифа (утверждения близости Страшного суда, всемирной революции) в момент взрыва справедливо говорит Ю. М. Лотман, указывая на то, что самым знаменательным здесь является не идея об установлении царства Божия на земле, а вызванное «неслыханное напряжение народных сил» и внесенная «динамика в, казалось бы, неподвижные пласты истории» [Лотман 1992: 34]. Стихотворение Косовела — одна из попыток отразить эту грандиозность, всеохватность, тотальность происходящих изменений. В нем встречаются два архетипических мифа: древнегреческий — об «экпирисисе», вселенском пожаре, сжигающем мир в божественном огне, из которого затем мир заново рождается; и ветхозаветный — о вселенском потопе, посредством которого совершается искупление вины. Отметим также, что одним из признаков Апокалипсиса является огонь с неба. Косовел соединяет две противостоящие стихии в метафоре красного моря: это море крови, в котором отсвечивает огромное пламя солнца — всежигающего, но дающего в то же время надежду на новое начало.

Для Косовела, однако, человек является не только эсхатологической целью спасения (которую провозглашал экспрессионизм), но и его фундаментом. Смерть Европы — это смерть капиталистического мира с его механикой и дегуманизированными способами производства. Современная Европа есть не что иное, как сумасшедший дом рационального разума, цивилизации и гиперинтеллектуализма, ее кризис заключается лишь в одном — в кризисе человечности. Мир техники — это мир уставшего европейского человека, утратившего способность парадоксального мышления, мир в экстазе смерти. Всеобщей механизации поэт противопоставляет душу и провокационный парадокс: Европа должна умереть, чтобы спастись. Образ экстаза смерти у Косовела существует в ракурсе метафоры взрыва: экстаз — исступление, пребывание вне себя, восторг, соприкосновение со сверхбытийным, состояние переполнения, неизменно ведущее к слову; экстаз смерти — наслаждение концом. Прочитируем в этой связи Ю. М. Лотмана: «Состояние взрыва характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же. <...> Невозможное делается возможным. Этот момент переживается как выключенный из времени» [Лотман 1992: 245].

Обращают на себя внимание некоторые формальные параллели между стихотворениями Косовела и Тракля: золотой цвет (равнины и ветви — у Тракля, старая Европа, лучи солнца — у Косовела), красный цвет крови, образы наступающего вечера, льющейся, стекающей на поля крови, образ озера, тихой природы как чего-то сакрального, несущего успокоение. Умирание европейского человека происходит на поле сражения, образ боя, тяжесть пролитой крови говорит о неминуемом конце как наказании за грех, искуплении вины и единственной надежде на спасение. У Косовела нет взрывных метафор битвы, гул которой остался где-то вдалеке, «Экстаз смерти» вводит в тишину последнего мгновения и упоения от осознания последних истин.

Словенский поэт возлагает надежды на нового, перерожденно-го человека — это, однако, не экспрессионистский, а новый человек, приходящий с Востока, человек конструктивизма, новой этики и новой духовности. В те годы Косовел познакомился с теорией и практикой русских конструктивистов, которые вдохновили его на создание собственной конструктивистской лирики высочайшего европейского уровня. Исследователь творчества поэта Янез Вречко утверждает, что «в Европе конструктивизм достиг расцвета именно в *консах* Косовела, ибо он дал этому направлению путевку в жизнь за пределами Советского Союза. Подобный пример в других странах Европы в это время сложно найти» [Вречко 2014: 23].

Ю. М. Лотман писал: «Чудесное утопическое перевоплощение человечества в теории всегда начинается с искупительной жертвы, с пролития крови. На практике оно обречено утонуть в крови» [Лотман 1992: 263]; даже если в отношении эсхатологической установки авангарда это суждение справедливо, творческие чаяния поэтов все же оставляют нам тонкие свидетельства пережитых трагедий и исторических переломов, в центре которых неизменно оказывается хрупкое и ранимое человеческое существование.

ЛИТЕРАТУРА

- Вречко 2014 — *Вречко Я.* Конструктивизм и Косовел. М., 2014.
Земенков 2005 — *Земенков Б.* Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. М., 2005.
Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
Пестова 2009 — *Пестова Н. В.* Случайный гость из готики: Русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. Екатеринбург, 2009.

- Соколов 2005 — *Соколов И.* Экспрессионизм; Бедкер по экспрессионизму // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. М., 2005.
- Терехина 2009 — *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М., 2009.
- Траклъ, эл. публ. — *Траклъ Г.* Гродек // Траклъ Г. Полное собрание стихотворений. Режим доступа: <http://dark.gothic.ru/trakl/tr228.htm>.
- Флакер 2008 — *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- Шершеневич 1916 — *Шершеневич В.* Автомобильная поступь: Лирика (1913–1915). М., 1916.
- Шершеневич 1997 — *Шершеневич В. Г.* Пунктир футуризма; Предисловие к сборнику «Автомобильная поступь» // Поэты-имажинисты. СПб.; М., 1997.
- Штрамм 1990 — *Штрамм А.* Патруль; Воздушный налет // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
- ЭСЭ 2008 — Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008.
- Svoljšak 2014 — *Svoljšak P.* Na krvavih poljanah // Mladina: Prva svetovna vojna 1914–2014. 24. april 2014. Posebna številka.
- Vrečko 2011 — *Vrečko J.* Srečko Kosovel. Ljubljana, 2011.

ВОЙНА И О ВОЙНЕ

Н. М. Филатова
(Москва)

Польское восстание 1830–1831 гг. под пером современников (о языке описания социальных потрясений)

Обращение к понятию взрыва в историческом сознании предполагает обращение к темпоральным представлениям, которые уже были предметом исследования, инициированного Отделом истории культуры Института славяноведения РАН в проекте «Категория времени в культуре» [Знаки времени 2009]. Тогда я проанализировала представление об эпохе конституционного Королевства Польского (1815–1830) в польской романтической историографии и пришла к выводу, что они ассоциируются с «эпохой неволи», метафорами «сна», «ночи», «тюрьмы», подразумевающими замедление жизни, приостановку ее темпа, жизнь не в полную силу, сдерживание событий, нереальность происходящего [Филатова 2009].

Ниже в центре внимания будет образ завершившего эту эпоху восстания 1830 г., конструируемый пережившими его свидетелями. Ища в этих конструкциях образ и метафоры взрыва, мы должны будем обратиться, согласно Ю. М. Лотману, к соотношению внезапности, непредсказуемости, то есть «изменению, реализуемому в порядке взрыва», и непрерывности, постепенности [Лотман 2000: 17].

Мы попробуем вычленить темпоральные представления путем внимательного прочтения и содержательного анализа описаний Ноябрьского восстания (особенно его начала) современниками — польскими и русскими, а также используемой ими лексики, образов и метафор. Объектом исследования являются прежде всего эго-тексты — дневниковые записи и воспоминания участников и очевидцев событий, а также созданные в ту эпоху исторические труды, поскольку последние основаны не только на «ученом» осмыслении, но и на непосредствен-

ном опыте авторов, а их пути реконструкции пережитого прошлого отражают «картину истории» с ее мифами и легендами, сложившуюся в польском сознании после поражения восстания и начала новой эпохи в истории Польши.

Мы сознательно не группируем использованные тексты по принципам политической и общественной позиции авторов, а также степени их осведомленности в подробностях происходившего, поскольку оценка достоверности сообщаемого не является нашей задачей. Мемуары и другие документы эпохи рассматриваются в данном случае не как исторический источник, а как нарратив. Авторская субъективность — отличительная черта эго-документов — не является для нас препятствием, напротив, исследование произвольно взятого комплекса высказываний позволяет сознательно поставить в центр внимания индивидуальный уровень восприятия истории. Как пишет А. Ассман,

...индивидуальная память вмещает в себя гораздо больше, нежели содержание собственного неповторимого опыта; в человеке всегда со вмещаются индивидуальная и коллективная память. <...> ...воспоминания существуют не изолированно, они взаимосвязаны с воспоминаниями других людей. Структуре воспоминаний свойственны взаимоналожения, взаимные подхваты, а потому воспоминания подтверждают и упрочают друг друга. Благодаря этому они приобретают не только согласованность и достоверность, но и объединяющую силу, способность формировать сообщества [Ассман 2014: 19, 21].

При этом воспоминания

...эфемерны и лабильны. <...> Особенно сильно изменяются по ходу жизни критерии релевантности и оценки, поэтому то, что некогда казалось важным, становится несущественным, а прежде несущественное может при ретроспективном взгляде сделаться важным. <...> Являясь наблюдателем, действующим лицом или жертвой, индивидуум всегда включен в динамичный контекст исторического процесса. <...> Это означает, что индивидуальная память определяется не только собственным временным диапазоном, но и более широким горизонтом поколенческой памяти, от которого зависят формы проработки индивидуального опыта [Ассман 2014: 21, 23].

Таким образом, обращение к эго-текстам дает возможность увидеть общее и переменное в восприятии исторических событий и, в том

числе путем анализа языка их описания, показать механизмы формирования исторических представлений.

Начало в ноябре 1830 г. польского национально-освободительного восстания, переросшего в 1831 г. в вооруженную войну с Россией, стало — несмотря на развитие конспиративного движения в Царстве Польском — неожиданностью для большинства поляков, а тем более для ставших его свидетелями русских. Свидетели единодушно отмечают ускоренный темп событий последних дней ноября 1830 г., стихийный характер происходящего, в корне изменивший движение польской истории. Характерна лексика, с помощью которой авторы описывают первые дни восстания. Само польское клише *wybuch powstania (wojny, rewolucji)* (по-польски *wybuch* — взрыв), традиционно переводимое как *начало* восстания и т. д., буквально означает как раз «взрыв, вспышку восстания». В частности, Ю. У. Немцевич пишет: «29 ноября в половине восьмого неожиданно разразилась (дословно — *wybuchnęła*. — Н. Ф.) революция, устроенная Школой подхорунжих и некоторыми студентами и субалтерн-офицерами из полков» [Niemcewicz 1909: 44]. Генералы И. Продзыньский, Ю. Дверницкий вспоминают о том, как до них дошли сведения о «*wybuchłej rewolucji*», о «*wybuchu rewolucji*».

Слово «взрыв», его метафорические образы или же образы уда-ра молнии, бури, грозы, пожара и т. п. употребляют как поляки, так и русские. Например, Н. В. Берг через тридцать лет после Ноябрьского восстания, характеризуя польское национально-освободительное движение, писал:

Революция застала нас врасплох. Не будь этого, будь власти, особенно князь, хоть немного к этому приготовлены, думай о заговоре немного серьезнее, имей о нем более точные сведения, чем те, какие сообщались правительству в массе всяких секретных донесений, — огонь мог быть потушен в ту же минуту, и к утру 30 ноября (1830) многие жители даже и не знали бы, что приготовлялся какой-то **нешуточный взрыв** [Берг 2008: 7] (здесь и далее выделено мной. — Н. Ф.).

Находившаяся во время восстания в Варшаве Надежда Голицына считает кульминационным моментом перерастание восстания в русско-польскую войну: «Поляки довели дело до того, что их самолюбие больше уже не позволяло помириться с нами, да и России уже нельзя было отступать. **Бомба была брошена и должна была разорваться**» [Голицына 2005: 94]. Ю. У. Немцевич сравнивает механизм развития восстания с возникновением и распространением пожара:

«**Искра**, брошенная на собирающиеся в течение пятнадцати лет горючие материалы, **в мгновение ока пожаром охватила весь край**» [Niemcewicz 1909: 45], а польская патриотка Н. Кицкая — со стихийным природным катаклизмом: «Как **ком снега, падающий с вершины гор, вызывает лавину**, так и подхорунжие, выйдя из Школы в Лазенках 29 ноября 1830 г., ускорили начало восстания» [Кицкая 2005: 170].

Говоря о польском словоупотреблении, отметим стремление представителей правительственных и консервативно настроенных кругов принизить роль разыгравшихся в ночь 29 ноября событий. В официальных документах, в частности в воззвании Административного совета от 30 ноября 1830 г., говорилось о «столь же печальных, сколь непредвиденных инцидентах (wypadkach. — *Н. Ф.*) вчерашнего вечера» [Wybór źródeł 1957: 25–26]. Непосредственный участник заговора Ян Бартковский свидетельствует, что в преддверии вооруженного выступления, когда раскрылись некоторые нити заговора, следствие избегало слов powstanie и rewolucja. Вместо этого употреблялись слова rozguch, zaburzenie (беспорядки, волнения) [Zbiór pamiętników 1882: 5]. Хенрык Богданский, находившийся во время восстания в Галиции, писал, что там сначала не верили известиям, а после видели в произошедшем «спонтанную выходку (chwilowy wybryk. — *Н. Ф.*) нетерпеливой молодежи, которая повела себя безрассудно» [Zbiór pamiętników 1882: 71]. Однако в лексиконе современников закрепились слова *инсurreкция*, *революция*, *восстание*. Есть указания и на то, что понятие *революция* было актуально уже в первые часы выступления и призвано поднять статус происходившего. Участник событий ночи 29 ноября капитан Юзеф Свенцицкий пишет о том, как он обратился к препятствовавшему восставшим польскому генералу Станиславу Потоцкому (через несколько минут павшему их жертвой) с патетической фразой: «Генерал, не забывайте, сегодня день революции!» [Wybór źródeł 1957: 22].

Почти все пишущие о Ноябрьском восстании отмечают ускоренный темп жизни, уплотнение ее содержания. Свидетели и участники событий вспоминают лихорадочность и поспешность, которыми было окрашено происходящее. Например, Н. Кицкая в подобном ключе характеризует и деятельность повстанческого правительства («Под таким давлением, при обилии требований и неотложных дел, ни Административный совет, ни исполнительные власти не могли поспеть за событиями») и жизнь своей семьи: «С понедельника никто из нас ни на минуту не прилегал: мы вообще не раздевались уже шесть дней, чтобы днем и ночью быть готовыми ко всему» [Кицкая 2005: 178]. Я. Бартковский,

описывая свое освобождение из тюрьмы в ночь восстания под лозунги «Да здравствует Польша! Братья-поляки, вы свободны!», вспоминает эмоциональную насыщенность минуты: «В течение этих нескольких секунд, когда нас, бедных узников, с воодушевлением обнимали друзья и славные варшавские ремесленники, я познал больше счастья, чем за всю свою жизнь» [Zbiór pamiętników 1882: 12–13]. Очевидно, что иллюзия ускорения времени создавалась не только повышенной событийностью, но и атмосферой всеобщего подъема и единения, созвучности происходящего национальным стремлениям, разделяемым подавляющим большинством поляков.

Как мемуаристы, так и историки свидетельствуют о невероятной насыщенности периода восстания событиями, их быстроте и молниеносности. Так, об ускорении жизни во время восстания 1830–1831 гг. очень выразительно пишет М. Мохнацкий: «...**мы жили ускоренной жизнью, более быстрой, чем обычная, беременной прошлым и будущим ...**» [Mochnecki 1984–1: 56]. И. Лелевель отмечает быстроту распространения восстания по всей Польше:

Весть о революции в столице разнеслась по стране неслыханно быстро, и не было полка, не было повета, где бы при известии о ней голос нации не нашел бы живого отклика. Через несколько дней все королевство было охвачено восстанием. Народ почувствовал, что со времени падения Польши еще **не было более превосходной поры, чем этот момент**, чтобы испробовать собственные силы, возродиться самим; народ почувствовал свое великое призвание и был проникнут необычайным, неопишуемым волнением [Lelewel 1961: 64].

Хенрык Богданьский вспоминает, что «с началом восстания вся страна преобразилась, необычайное оживление имело в себе волшебную прелесть», а после свержения Николая I «повсеместный лозунг воссоединения с братьями разнесся по всей Польше **как отголосок удара молнии**» [Zbiór pamiętników 1882: 72]. Генерал Дверницкий, прибывший в Варшаву 12 декабря, также свидетельствует, что «застал там необычайное движение, а у молодежи и всего населения безграничный энтузиазм» [Dwernicki 1870: 8].

С одной стороны, в польских эго-текстах, особенно написанных по свежим следам событий, явно читаются признаки восприятия произошедшего как внезапного, поставившего в тупик элиту Королевства Польского. Память о революции прежде всего сводится к ночи 29 ноября — коммеморация этого числа имела место каждый месяц, пока Ко-

ролевство Польское находилось в состоянии восстания и войны с Россией. Так, Н. Кицкая пишет:

В понедельник 29 ноября между шестью и семью часами вечера неожиданно, как казалось, пробил час свободы. <...> В седьмом часу вечера стали раздаваться первые ружейные выстрелы и возгласы: «Братья, к оружию!», «Поляки, к оружию!» Толпа народа, собравшаяся у Арсенала, сплотившись в едином порыве, плечами высадила ворота. <...> Повсюду впереди была молодежь. По улицам бежал вооруженный народ [Кицкая 2005: 168–169],

— оговариваясь, правда, что «уже несколько дней слухи о народном восстании ходят по Варшаве» [Кицкая 2005: 169].

Непосредственную реакцию на события отразили дневники видного государственного деятеля Королевства Польского Ю. У. Немцевича, ценные тем, что записки автор вел *ex tempore*. Подобный жанр как нельзя лучше фиксирует взгляд на восстание, противоречащий сложившейся впоследствии романтической легенде. Хотя, в сущности, хорошо известно, что взгляд Немцевича совпадал с восприятием событий большинством польских государственных деятелей, военачальников, то есть тех, кто стоял у власти Королевства Польского и кому пришлось впоследствии возглавить боевые действия против России.

Внезапность произошедшего ночью 29 ноября вызывала у Немцевича критическую оценку. Он сетует на то, что на старости лет вынужден стать свидетелем ужасного вихря событий, разрухи (*zawierucha*) в своем несчастном отечестве. Желая свободы и независимости Польше, Немцевич тем не менее является сторонником взвешенных действий, а «сегодняшняя революция, — по его мнению, — вовсе не дело рук опытных и думающих людей, а порыв разгоряченной, но безрассудной молодежи». Павших от рук восставших польских генералов он называет «жертвами разнузданной солдатни», описывает грабежи питейных заведений, после чего, по его словам, Варшаву заполняют «десятки тысяч пьяных людей» и «крики, стенания, стрельба охватывают весь город» [Niemcewicz 1909: 46–47]. В упомянутом выше воззвании Административного совета от 30 ноября также выражалось пожелание, чтобы «темная ночь скрыла это роковое происшествие (*fatalny wypadek*)». Л. Древницкий, оценивая данный документ, подписанный в том числе А. Чарторыским и К. Любецким, возмущался, что «предатели-аристократы называют восстание роковым происшествием» [Wybór źródeł 1957: 26].

Однако воспоминания участников заговора подхорунжих, в том числе Петра Высоцкого, а также студентов Варшавского университета, ставшие достоянием гласности после восстания и подробно рассказывающие о подготовке ночи 29 ноября, акцентировали именно запланированность и неизбежность восстания. В частности, непосредственный участник заговора Ян Бартковский писал об атмосфере ожидания восстания в Варшаве: «Вера в близящееся выступление все больше распространялась среди варшавян и все больше подогревала подкрепленную их опытом готовность к действию» [Zbiór pamiętników 1882: 1]. Генерал Ю. Дверницкий оценивает предсказуемость восстания как безусловную: не получая почты из столицы с 29 ноября по 4 декабря, он «был уверен, что восстание, примерно за две недели практически объявленное, должно было вспыхнуть» [Dwernicki 1870: 6]. И таких примеров можно привести много — на основе мемуаров, заметок, сообщений, написанных в большинстве своем через несколько лет, уже в эмиграции, когда сложилась легенда Ноябрьского восстания, а факты подчас обросли мифологическим контекстом, строились романтические концепции истории восстания 1830 г.

Впрочем, и среди участников нападения на Бельведер встречаются свидетельства о том, что их выступление оказалось неожиданным для горожан. Противоречат романтическому канону, например, слова подхорунжего Ю. Пательского, который, вспоминая, как заговорщики после неудавшегося покушения на Великого князя Константина Павловича двигались от Лазенок к центру Варшавы, пишет о пассивности жителей города и армии вплоть до захвата народом Арсенала. «Нигде родственная душа не протянула нам руки помощи, — сетует он. — <...> Мы вошли на Краковское предместье как в темный и глухой склеп» [Wybór źródeł 1957: 16–17]. События приобрели темп лишь после стихийного вооружения толпы. То же самое подтверждает И. Прондзыньский, утверждающий, что «Город Варшава не принял никакого участия в революционном движении. <...> горожане были скорее против этого выступления, нежели сочувствовали ему». Мемуарист считает, что в самом начале выступление не было грознее того, что произошло в России в 1825 г. Русские войска были просто «ошеломлены внезапностью революции». Он подчеркивает, что

...тайное общество, которое возникло среди варшавской молодежи, не имело ни определенной цели, ни какого-то точного плана действий. <...> Их представления о том, что они собираются предпринять, были до

такой степени неопределенными, что им казалось, будто бы они сделали все возможное, недостойно убив генералов, встреченных на улицах, и вынудив великого князя бежать из Бельведера. На следующий день все недоуменно задавали себе вопрос: кто был инициатором этого выступления? Кто стоит во главе восстания? [Prądyński 1894: 2, 5].

Нескоординированность действий восставших и хаотичность развития событий акцентирует также Ф. Венжик. Отдавая должное порыву польского народа, который восстал как «один герой против дюжины неприятелей», он пытается дать оценку степени запланированности событий и готовности народа к выступлению, рассматривая происходившее как раз в терминах взрыва, бури. «Ошибется и тот, — пишет он, — кто думает, что начало восстания было плодом размышлений. В народе кипело возмущение» [Węzyk 1895: 11]. Но

...Слишком мало было тех, кто знал, что в чьих-то головах зреет мысль сбросить ярмо неволи. <...> Отсюда следует, что в первые минуты выступления вся столица скорее ожидала последствий, вовсе не разделяя с восставшими их опасный замысел, а когда пришло первое известие об успехе восстания, удивление предшествовало его радостной поддержке. <...> То вовсе не была гроза, которую что-то предвещало <...> Это был внезапный **гром среди ясного неба**, который неожиданно не только разрушил насильно возведенное здание, но и электрической искрой пронзил все чувствительные сердца и оживил их надеждой на лучшее будущее [Węzyk 1895: 12–13].

Ретроспективные обращения к событиям Ноябрьского восстания нередко как бы «навязывают» представление о них как о предсказуемых и predeterminedных, перечеркивая объективные (а также зафиксированные другими наблюдателями) элементы случайности, взрывной природы этого национального и социального потрясения. Примером может служить книга одного из главных идеологов и летописцев Ноябрьского восстания, Мауриция Мохнацкого. Именно историю восстаний Мохнацкий считает «наиболее интересной частью истории польского народа». Более того, проанализировав временные представления историка, можно прийти к выводу о том, что для его концепции национальной истории наиболее значимы именно ее решительные мгновения, а не длительные периоды. Излюбленное слово Мохнацкого — *chwila* (минута, мгновение), то есть то, что, в его понимании, делает историю. Не случайно восстание 1830 г. чаще всего именуется Мохнацким «революцией 29 числа». Для него важно прежде всего то, что выразилось

«в нескольких решительных минутах, в нескольких колоссальных битвах» революции 29 ноября. Во время восстания, по его словам, **«в коротких мгновениях** — едва в нескольких месяцах порывов, надежды, ожиданий и отчаяний — как бы сконцентрировалось все естество Польши...» [Mochnacki 1984-1: 53, 56].

Мохнацкий придает судьбоносное значение высшим точкам накала национальных страстей, выбросам национальной энергии. Соотношение внезапности и постепенности в его концепции истории сводится к рассмотрению восстания в контексте движения национальной стихии, своего рода «закипания» нации в своем стремлении к независимости, а также «постепенного развития народной силы в восстаниях» [Mochnacki 1984-1: 54]. Фактографически разбирая предысторию восстания, в том числе связанную с международной дипломатической подоплекой, он тем не менее утверждает, что

...польское восстание не должно оглядываться на внешнюю политику, приспосабливаться к ней. Бывают поступки, мудрость которых глубже самых глубоких умозаключений. Бывают события, которых не поймет ни один дипломат. К таким событиям принадлежал коронационный заговор, к ним принадлежали также первые минуты революции 29 числа [Mochnacki 1984-1: 137].

В отличие от большинства оставивших воспоминания участников войны 1831 г. или ее очевидцев, Мохнацкий не придает решающего значения простой последовательности событий или случайному стечению обстоятельств. Идеолог и приверженец европейских революционных идей, он, проводя параллель между Июльской французской и польской Ноябрьской революциями 1830 г., стремится объяснить органическую природу взрыва, настаивая на его спонтанности и, одновременно, укорененности в сознании народа.

Сильно ошибается тот, кто думает, что главной причиной революции были антиконституционные действия правительства. Восстающий народ в массе своей никогда не способен точно сформулировать, чего он хочет. <...> Варшавский люд, расхватывая оружие в Арсенале, требовал не конституции, которой не понимал, а Польши, которую знал очень хорошо [Mochnacki 1984-1: 146].

Подобная концепция национально-освободительного восстания, апеллирующая к его взрывной природе, содержит в себе черты фатализма.

Если бы Москали свято соблюдали конституционную хартию в конгрессовой Польше, разве полное воплощение в жизнь этой Хартии не подготовило бы нас еще быстрее к восстанию, чем ее постепенное ограничение? Революция 29-го числа была заложена в самой природе вещей, в факте создания Королевства. Московские цари не могли избежать ее ни добрыми намерениями, ни нарушением законов [Mochnacki 1984-1: 147].

Решающая минута, согласно идеологу революции, является результатом постоянного возмущения, инсurreкции (также характерное для эпохи слово, имеющее латинские корни: *insurgere* — усиливаться, возрастать, восставать). «Я убежден, — пишет Мохнацкий, — что никакие свободы, никакие институты не могут скрасить судьбу народа, который был великим и могущественным, но пал и пытается выбраться из упадка. Такая страна находится в постоянном состоянии инсurreкции. Такой народ, только восстав, может жить и понять сам себя» [Mochnacki 1984-1: 157–158].

В подобном ключе мыслят и другие историки-романтики. С. Бажиковский, написавший обширный труд по истории восстания 1830–1831 гг., также преувеличивает роль тайных обществ в Королевстве Польском, сводя его историю к истории тайного движения. История нелегальных патриотических организаций помогает ему увидеть в рассматриваемой эпохе ростки грядущего, движение к нему: «Тайные союзы распространились по всей Польше, сильно влияя на дух и настроение народа. <...> Народ быстрым шагом приближался к восстанию» [Barzykowski 1883–1884-1: 172].

Хорошо известно, сколь сильно повлиял на польское историческое сознание культ восстания, сложившийся в среде Великой эмиграции. Примером может служить хотя бы брошюра З. Кшемицкой, изданная в его столетнюю годовщину. Автор не просто демонстрирует типичный романтический ракурс, в котором представлен ход восстания — подзаголовки книги «*W dzień wybuchu*» (В день выступления), «*Wielki Tydzień*» (Великая (Страстная) неделя), «*Dziesięć dni*» (Десять дней) явно указывают на закрепившееся восприятие знаковых для польской истории событий сквозь призму представлений об ускоренном течении времени. Присоединение частей польской армии к восставшим Кшемицка описывает как «величайшую минуту» [Krzemicka 1930: 33], цитируя строки из «Конрада Валленрода» Адама Мицкевича «*I chwilę jedną tak górnje przeżyli, / Jak ich ojcowie niegdyś całe życie*» (И этот миг единственный, столь редкий, / Прожили б жизнью той, что жили предки. — Пер. Н. Асеева). Эти слова из опубликованного в 1828 г. произведения, которое одухотво-

ряло и вдохновляло молодое поколение и оказало огромное влияние на формирование романтического мировоззрения непосредственных участников событий, в данном случае убедительно иллюстрируют не только ощущение истории, свойственное романтикам-повстанцам, но и последующее восприятие поворотных моментов национального прошлого.

Что касается языка описания восстания 1830–1831 гг. российской стороной, то в официальных прокламациях и листовках, обращенных к польскому народу, фигурировало в основном слово «бунт», призванное подчеркнуть незаконность происходящего. Большинство же мемуаристов, прежде всего участвовавшие в кампании 1831 г. военные, в частности Н. Д. Неелов [Неелов 1878], В. Г. Политковский [Политковский 1832], А. П. Петров [Петров 1880], как правило, стандартно употребляют слова «мятеж», «возмущение», «мятежники» (не «поляки»!) или вообще нейтральное «неприятель». Например, А. П. Петров озаглавил свои воспоминания «Из записок русского, оставшегося в плену у польских мятежников».

Встречалось, в особенности в лексиконе русских, живших в Королевстве Польском перед восстанием, и понятие «революция». М. Максимович (служивший в 1830 г. в Варшаве в Литовском корпусе в сводном учебном батальоне из чинов польской и русской национальностей) утверждал, что в польской столице «с первого момента началось не возмущение <...>, а кровавая революция, начавшаяся избиением высшего польского начальства с намерением истребить русский отряд». Революция в его понимании значит то же, что измена, предательство, крамола (восставшие — «крамольники, ужасавшиеся собственных своих преступлений»). Употребляя эти выражения, русский очевидец и участник событий подчеркивает их внезапность лишь для русских, которых происходящее застало врасплох, но не для поляков, действия которых, в его понимании, характеризовались спланированностью, подготовленностью, целенаправленностью. «17 (29) ноября в театре, — пишет он, — провозглашено поголовное восстание народа». Подобный всплеск насилия, согласно Максимовичу, сродни Варфоломеевской ночи, ибо заговорщики ждали лишь сигнала, чтобы произвести «избиение загородных русских войск» [Максимович 1875: 4, 6, 13].

С ним солидарна Н. Голицына, также с самого начала характеризующая происходящее как «революцию», с которой у нее ассоциируется «жестокое, отвратительное насилие» [Голицына 2005: 52]. Российской армии, полагала она, необходимо было «побороть дух зла и сокрушить революционную гидру». Однако, входя в польское высшее общество

и салон княгини Лович, она в состоянии сопоставить русское и польское понимание событий: для одних — это «революция, начавшаяся со смертоубийств и ужасов, достойных времени варварства», для других — то, что «настойчиво называлось *правым делом, делом национальным и священным* (курсив автора. — Н. Ф.)». «Совершенно непонятной представлялась нам сущность революции», — пишет Голицына о русской колонии в Варшаве. И далее замечает о поляках:

...Энтузиазм или, лучше сказать, патриотическое неистовство не имело границ. Поляки кричали как безумные, что они не потерпят больше ни одного русского в Варшаве, но <...> все еще считали себя подданными Государя, так как их официальные и революционные документы писались на гербовой бумаге с вензелем Императора Николая I <...> Вообще беспорядок был полный [Голицына 2005: 71, 91, 93].

Русская аристократка также восприняла ночь 29 ноября как полную неожиданность:

...В Варшаве, однако, все были очень далеки от того, чтобы предвидеть нависшую над Польшей грозу. Хотя недавние события во Франции, Бельгии и Германии и сделались всюду любимым предметом разговоров и обнаруживали настроение поляков, уже в то время почти не скрывавших свое разномыслие с нами, тем не менее мы жили среди них с чувством полной безопасности, так как ничто с их стороны не представлялось угрожающим. «Они не посмеют», — говорилось тогда у нас [Голицына 2005: 51].

В то же время Голицына по-женски непоследовательна и противоречива: уже на следующих страницах она утверждает:

То, что в течение пятнадцати лет было сделано русскими, ни в чем не привело к улучшению отношений между обоими народами; несмотря на старания, всегда существовала известная демаркационная линия, которую ничто не могло уничтожить. Русские были доверчивы, может быть, из некоторой апатии, поляки же всегда носили в душе своей яд. <...> ...будучи прекрасно принятой в варшавском обществе, я понемногу привыкла к нему и полюбила, хотя меня все-таки никогда не покидала мысль, что я живу среди врагов. На блестящих собраниях, в кругу всегда любезных представителей общества, о котором я могу отозваться только с похвалой, я в тайниках своей души постоянно слышала какой-то голос, который говорил мне, что рано или поздно нас задушат на улицах Варшавы [Голицына 2005: 95].

Н. П. Макаров, также хорошо вжившийся в польскую среду в годы службы в польской столице, отмечал признаки надвигающейся грозы, обозначая их как «брожение в умах варшавского народонаселения», «множившиеся слухи о войне, о близком восстании»:

С сентября 1830 г. <...> слухи о войне, о близком восстании множились, усиливались, брожение росло и начало проявляться различными и довольно осозательными выходками со стороны учащейся польской молодежи: студенты, лицеисты, гимназисты сделались чрезвычайно заносчивы, придирчивы и дерзки при встречах и столкновениях с русскими. На улицах они не давали им дороги, умышленно толкали. В кофейнях, у рестораторов, в театрах, на гуляньях, даже на публичных лекциях, везде заводились и повторялись неприятные сцены, истории, оканчивавшиеся иногда вызовом на дуэль [Макаров 1882: 119].

Очевидно, что «вспыхнувшее» в 1830 г. восстание произвело и в умах россиян переворот, связанный с переоценкой русско-польских отношений. Для русских шок от внезапности событий ночи 29 ноября, подоплека которых была им чужда, привел к закреплению стереотипа вероломства поляков и их склонности к измене, а также черной неблагодарности за благодеяния.

Так, А. П. Петров, служивший в 1830 г. в военно-походной канцелярии Великого князя Константина Павловича, свидетельствует:

...Великий князь оставался спокойным в ожидании наступления грядущих обстоятельств, в полном убеждении, что благомыслящие поляки, проникнутые чувством признательности к русскому правительству за восстановление их королевства и за дарованное им конституционное правление, не решатся нарушить данный ими присяги на верность их королю в лице императора всероссийского [Петров 1880: 100].

Декабрист А. Бестужев, упомянутый А. Мицкевичем в поэме «Дзяды» как один из «русских друзей», писал:

Был чрезвычайно огорчен и раздосадован известием об измене варшавской. <...> ...поляки никогда не будут искренними друзьями русских. Как ни корми волка <...> Никакого нет сомнения, что Царство Польское никогда не было так хорошо управляемо, как под русским владычеством, и масса народа выиграла, но дворянство их не забыло еще своевольных своих вольностей и скорее согласится быть несчастным по прихоти, чем счастливым по чужому разуму. Хольте их, они оперятся опять нашими перьями и опять забушуют [Александр Бестужев 1870: 505].

Этот тезис переключал и в историографию. М. П. Погодин, выступивший в 1831 г. с программной статьей «Историческое размышление об отношении Польши к России», также обвинял поляков в неблагодарности, вопрошая:

Неужели за тяжелые страдания России — например, в эпоху католического могущества в Украине, при Василии Дмитриевиче, когда Можайск и Калуга сделались нашей границей, неужели за судорожные мучения России при самозванцах поляки заплатили нам шестнадцатилетним подданством императорам Александру и Николаю, когда они были едва ли не счастливее своих предков, в эпоху их величия и славы, когда мы завели им училища, обучили войска, устроили финансы, установили суды, возбудили промышленность, облегчили судьбу поселян? [Погодин 1867: 5–6]

Таким образом, как взгляд польских мемуаристов-эмигрантов и историков-романтиков на восстание 1830 г., так и его описания русскими очевидцами и историографами XIX в. убедительно подтверждают тезис Ю. М. Лотмана о том, что «...все исторические описания катастрофических взрывных моментов, войн или революций строятся с целью доказать неизбежность их результатов». Сам взрыв уже в процессе его осмысления «теряет свою непредсказуемость, а предстает как быстрое, энергичное или даже катастрофическое развитие все тех же предсказуемых процессов. Антитеза взрывного и предсказуемого заменяется понятиями быстрого (энергичного) и медленного (постепенного)» [Лотман 2000: 136]. Рассмотренные нами примеры наглядно иллюстрируют механизм складывания исторических мифов и легенд, когда, говоря словами Лотмана,

...Реально протекший процесс заменяется его моделью, порожденной сознанием участника акта. Происходит ретроспективная трансформация. Произошедшее объявляется единственно возможным — «основным, исторически предопределенным». <...> В таком виде события переносятся в память историка. Он получает их уже трансформированными под влиянием первичного отбора памяти. <...> Хаотическая для простого наблюдателя картина событий выходит из рук историка вторично организованной. <...> Из обилия сохраненных памятью фактов он конструирует преемственную линию, с наибольшей надежностью ведущую к этому заключительному пункту. Эта точка <...> приобретает под пером историка почти мистический характер. В ней видят торжество божественных или исторических предназначений, носительницу смысла всего предшествующего процесса [Лотман 2000: 25].

Сегодня, когда проблемы исторической памяти стали актуальным предметом исследования, ученые отделяют непосредственный исторический опыт от последующих aberrаций исторического и национального сознания. Так, П. Глушковский, рассматривая различия в том, как отражался исторический опыт в памяти поляков и русских, пишет о сформировавшемся впоследствии польском «культе восстаний, поддерживаемом и сегодня». По его словам, «с одной стороны, восстания способствовали укреплению национального самосознания поляков, а с другой — вызывали гибель многих тысяч человек, о чем принято вспоминать в сугубо героико-мариологическом ключе. В польской исторической памяти есть место лишь для утопической идеи достижения независимости собственными силами и романтических подвигов героев-мучеников» [Глушковский 2011: 80]. Соответственно русские представления о польском вероломстве и склонности к «бунтам» рассматриваются современными учеными в контексте изучения национальных стереотипов и предубеждений. Проанализированный выше материал также призван послужить примером исследования того, каким образом культура включает в свою память трансформированную картину истории.

ЛИТЕРАТУРА

- Александр Бестужев 1870 — Александр Бестужев на Кавказе (1829–1837), неизданные письма // Русский вестник. 1870. Т. 80.
- Ассман 2014 — *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014.
- Берг 2008 — *Берг Н. В.* Записки о польских заговорах и восстаниях 1831–1862. М., 2008.
- Глушковский 2011 — *Глушковский П.* Ян Тадеуш. Фаддей Булгарин в исторической памяти поляков и русских // Родина. 2011. № 7.
- Голицына 2005 — *Голицына Н. И.* Воспоминания // Война женскими глазами: Русская и польская аристократки о польском восстании 1830–1831 гг. М., 2005.
- Знаки времени 2009 — Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда: Сборник статей. М., 2009.
- Кицкая 2005 — *Кицкая Н.* Главы из «Воспоминаний» // Война женскими глазами: Русская и польская аристократки о польском восстании 1830–1831 гг. М., 2005.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 12–148.
- Макаров 1882 — *Макаров Н. П.* Мои семидесятилетние воспоминания и с тем моя полная предсмертная исповедь. СПб., 1882. Ч. 4.

- Максимович 1875 — *Максимович М.* Воспоминания о польском восстании 1830 г. и о в Бозе почившем великом князе Цесаревиче Константине Павловиче. СПб., 1875.
- Неелов 1878 — Воспоминания о Польской войне 1831 года. Из записок покойного Н. Д. Неелова. СПб., 1878.
- Петров 1880 — *Петров А. П.* Восстание 17 (29) ноября 1830 г. в Варшаве: Из записок русского, оставшегося в плену у польских мятежников. СПб., 1880.
- Погодин 1867 — *Погодин М. П.* Польский вопрос: Собрание рассуждений, записок и замечаний, 1831–1867. М., 1867.
- Политковский 1832 — *Политковский В. Г.* Походные и путевые записки, веденные во время польской кампании в 1831 году. СПб., 1832.
- Филатова 2009 — *Филатова Н. М.* «Перерыв в истории»: Эпоха конституционного Королевства Польского (1815–1830) в восприятии историков-современников // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М., 2009.
- Barzykowski 1883–1884 — *Barzykowski S.* Historia powstania listopadowego. Poznań, 1883–1884. Т. 1–5.
- Dwernicki 1870 — Pamiętniki Jenerała Józefa Dwernickiego. Lwów, 1870.
- Krzemicka 1930 — *Krzemicka Z.* Powstanie listopadowe 1830–1831. Lwów, 1930.
- Lelewel 1961 — *Lelewel J.* Polska odradzająca się czyli dzieje polskie od roku 1795 potocznie opowiedziane // Idem. Dzieła. Warszawa, 1961. Т. 8.
- Mochnacki 1984 — *Mochnacki M.* Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831. Warszawa, 1984. Т. 1–2.
- Niemcewicz 1909 — *Niemcewicz J. U.* Pamiętniki z lat 1830–1831. Kraków, 1909.
- Prądyński 1894 — Pamiętnik historyczny i wojskowy o wojnie polsko-rosyjskiej w r. 1831 napisany przez Ignacego Prądyńskiego Generała kwatermistrza byłych wojsk polskich. Kraków, 1894.
- Wężyk 1895 — *Wężyk F.* Powstanie Królestwa Polskiego w r. 1830 i 1831. Pamiętnik spisany w r. 1836. Kraków, 1895.
- Wybór źródeł 1957 — Wybór źródeł do powstania listopadowego. Wrocław, 1957.
- Zbiór pamiętników 1882 — Zbiór pamiętników do historii powstania polskiego z roku 1830–1831. Lwów, 1882.

Т. И. Чепелевская
(Москва)

Первая мировая война и ее отражение в словенской литературе (на примере прозы Станко Майцена)

Первая мировая война, начало которой было положено террористическим актом, то есть точечным событием с непредсказуемыми последствиями, стала взрывом, взрывным механизмом огромной разрушительной силы. Ее воздействие на культуру, реализованное в языке, литературе, искусстве, изучается и осмысливается на протяжении уже почти 100 лет.

Специалисты-историки, подводя итоги изучению Первой мировой войны в последние 25 лет, выделяют главные направления современного периода ее исследования, которые, по мнению Е. Ю. Сергеева, президента Российской ассоциации историков Первой мировой войны, отмечены сочетанием междисциплинарного и компаративного подходов. Эти подходы требуют от ученых

...глубокого и тщательного исследования ее истории, освобождения от устоявшихся оценок и мифов, объективной реконструкции событий на основе большого корпуса документальных источников, причем не только нарративных — официальных и личных (эпистолярных, дневниковых и мемуарных), но и визуальных: кинохроники, фотографий, карикатур, плакатов, листовок, открыток [Сергеев 2004: 5].

Как о составляющей этого процесса ученый говорит и об осмыслении и художественном отображении причин, характера и последствий Первой мировой, которые стали ведущими темами произведений мастеров культуры не только на протяжении 1920–1930-х гг., но и во второй половине XX в. и начале века XXI, но уже в исторической

ретроспективе художественного сопоставления первого и второго глобальных столкновений [Сергеев 2004: 13].

Современные подходы к осмыслению темы войны в литературе также имеют разную направленность. Словенская исследовательница А. Корон, с опорой на работы западных ученых, выделяет три основных подхода в современном литературоведении. Они связаны с выделением групп произведений, по-разному интерпретирующих Великую войну. К первой группе относят произведения патриотического характера, в которых с использованием определенных образных клише, шаблонов и художественно-стилевых стратегий отражаются вопросы национального сопротивления и защиты родины; далее идут тексты с выраженной антивоенной позицией, для которой главное — обличение дегуманизации, сопровождающей войну. В третью группу, противопоставленную первым двум, ученый объединяет произведения без выраженного идеологического начала, для которых характерно изображение «сложной и противоречивой сущности войны, стремление к духовному преодолению воплощенного в войне кризиса человечества» [Корон 2004: 350]. При этом А. Корон отмечает, что эта схема не может вместить всего многообразия литературных отражений данной темы, справедливо признает, что «в современных литературах можно обнаружить многообразные варианты совмещения и пересечения различных подходов» [Корон 2004: 350], и стремится показать это на примере анализа военной прозы словенского писателя Милана Пугеля.

Новым подходам к изучению литературных произведений о Первой мировой войне посвящены и исследования, проведенные в рамках проекта ИМЛИ РАН «Политика и поэтика: историко-культурный контекст русской литературы в эпоху Первой мировой войны»¹. В центре внимания его участников, благодаря работам которых был введен в научный оборот большой пласт новых или забытых литературно-исторических источников, оказалась особенность отражения военных событий в русской литературе той эпохи на культурно-историческом фоне Серебряного века. Так, в работе В. В. Полонского «„Уют на лобном месте“: Первая мировая война в поэтико-идеологических отражениях литературы русского модернизма» [Полонский 2014: 703–712] отмечается специфика русской ситуации, связанной с тем, что война явилась катализатором процессов, которые привели к революции, и последующим за ней событиям:

¹ Проект был поддержан Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ); руководитель проекта — В. В. Полонский.

Отсюда — естественно — существенно большая радикальность и тотальность ощущения кризисности и значительно более подчеркнутая потребность отечественной культуры в переводе языка описания окружающего из плана истории в план историософии и эсхатологии, чем то было свойственно культурам западным [Полонский 2014: 704].

Иными словами, в целом ряде произведений военного времени наряду с публицистичностью, которая пронизывает и часто подчиняет себе художественное высказывание, ощутимо тяготение «к напряженной простоте и безыскусности „библейского реализма“» [Полонский 2014: 705].

Нам представляется интересным рассмотреть также подход к военной теме в литературе через призму идей Ю. М. Лотмана, высказанных в работах, посвященных механизмам развития взрывных и эволюционных процессов в культуре [Лотман 1992; Лотман 2010]. Мысли ученого об их воздействии на развитие культуры, на наш взгляд, позволяют по-новому взглянуть на то, как воссоздавалась военная тема в творчестве отдельного автора, участника и свидетеля той эпохи (как бы изнутри военного опыта), а по прошествии времени обретала новое осмысление.

В книге «Культура и взрыв» Ю. М. Лотман пишет о двух типах движения: непрерывном, которое характеризуется осмысленной предсказуемостью, и противопоставленном ему непредсказуемому — то есть изменению, реализуемому в порядке взрыва [Лотман 1992: 18]. К типу событий, которые развиваются по логике взрыва, ученый относит Первую мировую войну. Сам момент взрыва, по мысли Лотмана, «располагается между прошлым и будущим и как бы вырван из времени»; при этом он добавляет, что «понятие вырванности из времени не связано с реальной хронологией процесса. В реальности процесс может растягиваться до весьма длительных сроков» [Лотман 2010: 46]. Важным для автора книги представляется и вопрос интерпретации взрыва, которая «меняется в зависимости от того, в какой точке находится описывающий его наблюдатель» [Лотман 2010: 47].

Так, позиция историка в осмыслении произошедшего события определяется взглядом назад по оси времени — с точки зрения, для которой оно уже совершилось. Подобный взгляд из настоящего в прошлое, по убеждению Лотмана, «уже деформирует материал. Все несовершившиеся, но вероятные в момент взрыва возможности отсекаются, выделяется «единственная цепь совершившихся событий»,

«подключается механизм их ретроспективной интерпретации в терминах причинно-следственных связей»² [Лотман 2010: 48].

При взгляде изнутри вперед по оси времени, по мысли Ю. М. Лотмана, «наблюдатель видит пучок равновероятных событий и, в более отдаленном историческом будущем, различных путей развития», и эта «неисчерпаемость возможностей в момент взрыва придает процессу бесконечную информативность — он не может быть предсказуем». Однако в момент взрыва происходит реализация одной из этого пучка вероятных возможностей, ведущей к исчерпанию неопределенности, и он становится моментом «создания другой реальности, сдвига и переосмысления памяти» [Лотман 2010: 47, 48, 50].

В данной работе, опираясь на мысли Лотмана, хотелось бы проанализировать этапы вхождения темы Первой мировой войны и особенности механизмов ее развития в творчестве отдельного художника, писателя на примере прозы словенца Станко Майцена³.

Станко Майцен (1888–1970) — писатель с необычной судьбой: юрист по образованию, он был призван как прапорщик-резервист на фронт в самом начале войны и сразу попал в Галицию; здесь после двух месяцев боев был ранен, награжден серебряной медалью за храбрость и отправлен в тыл в отпуск и на лечение. В конце 1916 г. его вместо фронта направили в Белград для юридической работы в управе оккупационного правительства, а вскоре он стал помощником бана (подбаном) Люблянской покраины. После окончания Первой мировой войны Майцен вернулся на родину. В годы Второй мировой войны он стал «вынужденным» сотрудником генерала Леона Рупника (1880–1946) — одиозной фигуры, главы Люблянской покраины, находившейся в итальянской зоне оккупации, одного из основателей словенского «домобранства»⁴. После 1945 г. Майцен хотя и не попал в список «за-

² Отметим, что подобный взгляд на Первую мировую войну демонстрирует в своей работе Е. Ю. Сергеев, который, предлагая оставить в стороне другие, частные причины и нюансы предстории Первой мировой войны — «например, углубление англо-германских или русско-австрийских противоречий», приходит к выводу, что «ее начало стало неизбежным вследствие взаимодействия многих факторов объективного характера» [Сергеев 2004: 6].

³ Военная тема нашла отражение и в его драматургии, она звучит также в стихах, созданных Майценом в период войны, например в стихотворении «В карпатских окопах 1914» и в четырехчастном цикле «Смерть в поле», где она неразрывно связана с мотивом смерти [Bernik 1990: 16–17].

⁴ Домобранство — это система словенских коллаборационистских антикоммунистических военно-полицейских формирований, организованных под эгидой нацистской Германии на территории современной Словении и функционировавших с сентября 1943 г. по на-

прещенных» писателей, все же стал «нежелательным автором» с негласным указанием «не упоминать» (с середины 1950-х гг. были лишь отдельные упоминания о нем⁵). В «черный» список Майцен попал в начале 1960-х гг., после выхода в 1962 г. (под псевдонимом Фран Зоре) его книги «Маленькие повести» («Povestice») в одном из словенских эмигрантских издательств Аргентины. Впрочем, в начале 1960-х гг. публикации с кратким анализом его творчества появляются не только в эмигрантской прессе, но и на родине [Majcen 1994–2000-2: 219–231], а в 1967 г. в Словении впервые вышло двухтомное издание его произведений под редакцией известной словенской исследовательницы и историка литературы Марьи Боршник [Majcen 1967].

Военная проза участника событий Первой мировой отличается смысловой объемностью и многомерностью, отражающей стремление автора понять и представить разные лики войны, о чем писал в своей книге «Лик войны» (1919) И. Эренбург⁶. Первой мировой войне посвящены несколько рассказов Майцена, вышедших в люблянском журнале «Дом ин свет» («Dom in svet», то есть «Родина и мир») в 1915–1916 гг., а также произведения, созданные в 1920-х гг., и те, что появились уже в период Второй мировой войны, став как бы отложенным откликом писателя на события Первой мировой, в которых он сам принимал участие или которым был свидетелем, — они представляют несомненный интерес для исследователя как новый этап осмысления пережитого.

Первым произведением писателя с военным сюжетом стал рассказ «Неверующий» («Nevernik», 1915). Это написанный от первого лица монолог пожилого солдата, стоящего на посту и размышляюще-

чало мая 1945 г. Лидером («главным инспектором») домобранцев был бывший югославский генерал Леон Рупник. — *Примеч. ред.*

⁵ Особо следует отметить дипломную работу («Dr. Stanko Majcen», 1955) студентки философского факультета Люблянского университета Марии Берлич-Голоб, которая наряду с общим анализом творчества писателя представила библиографию его произведений и включила ряд высказываний и оценок Майцена, сделанных во время их встречи в Мариборе. Материалы этой работы были впоследствии использованы М. Боршник, а позже словенским исследователем Гораном Шмидтом, автором комментариев к собранию сочинений Майцена — см.: [Majcen 1994–2000-2: 222–223; 266–267].

⁶ Книга Эренбурга, в которой собраны его очерки как парижского военного корреспондента для петроградских «Биржевых новостей», была написана в 1919 г., вышла в 1920 г. (второе издание — 1923) и посвящена осмыслению войны, проблеме невозможности создать единственный универсальный ее образ: «Одни стремились оправдать войну... другие справедливо возмущались ею... Но только немногие живым и трепетным голосом говорили о ее неисчислимых ликах» [Эренбург 1923: 7–8].

го о смерти, предчувствие которой гнетет и пугает, поскольку герой чувствует свою неготовность к ней. Особенно жгучими становятся воспоминания о последних секундах жизни русского солдата, застреленного им каких-то два часа назад. Героя Майцена тогда поразило лицо погибшего, в минуту смерти озарившееся улыбкой. С удивительной в такой ситуации завистью к врагу он осознает, что, наверное, вражеский солдат знал, за что он воюет и за что погиб, нечто крепкое, неистребимое сидело внутри него (вера или что-то еще) — чего нет у стоящего на посту австрийского солдата. В финале произведения из головы героя рассказа уходят мысли о близкой смерти, главным становится осознание: «Жить нужно, умереть за родину, а я не могу ни жить, ни умереть... за родину» [Majcen 1994–2000-2: 279]. Небольшая психологическая зарисовка, несомненно, ставшая отзвуком военной истерии начального этапа войны, акцентирует политическую и нравственно-этическую идею — значимости чувств патриотизма, определяющих степень веры и силы духа.

Кроме того, Майцен создает произведения, раскрывающие будни тыловой жизни: трагедии семей, теряющих близких во время хаотического бегства беженцев из прифронтовой зоны в Галиции, где шли ожесточенные бои («Дочь», 1915); трагизм судеб отдельных людей, сталкивающихся с безразличием окружающих. Так, в рассказе «Квартира номер 8» (1916) писатель рисует историю юной беженки, которая в жутких условиях кочевой жизни рождает двойню, а военный патруль приходит, чтобы арестовать ее за кражу пальто, которым она укрыла своих малышей. Как считает словенский исследователь творчества писателя Горан Шмидт, этот и другие короткие рассказы, скорее всего, были написаны Майценом в госпитале, куда он попал после ранения [Majcen 1994–2000-2: 278]. На первый план в них вновь выходят этические проблемы, к тому же ошутимо погружение в психологию героев, в то время как война оказывается лишь фоном повествования. Однако из этого не следует, что военные впечатления автора отходят на второй план. Свои мысли по поводу пережитого на войне и о самой войне писатель сразу же после возвращения из госпиталя домой, в Марибор, выразил в письме Изидору Цанкару (редактору журнала «Дом ин свет») от 9 декабря 1914 г. Майцен признается другу, что после тяжелых четырех месяцев, оказавшись дома обессиленным, но все же окрепшим и возмужавшим, он готов к «самому трезвому, глубокому пониманию и осмыслению жизни». Свои воспоминания и переживания он определяет как «страшно красивые», а войну характеризует как

...огромный клапан, сквозь который пробивается смрад и гниль столетий. Люди сами понимают, что грязи и дерьма набралось уже слишком много, воздух наполнен заразной злобой и затхлой мерзостью, и сами для себя открывают этот клапан [Majcen 1994–2000-8: 25].

Майцен рассматривает военный период как момент между прошлым и будущим, приносящий ожидание новых событий и новых возможностей, и утверждает, что война при всем ужасе и смерти готовит очищение:

Я не могу тебе объяснить, насколько война меня укрепляет. Она дает мне осознание, что, назло всем филистерам, радостно возрождаются ценности, что гаснут все те проблески света, которыми великие лгуны и обманщики освещали все вокруг, что все вещи теперь обретают свой изначальный, присущий им свет, и что теперь в этих лучах мир получает совершенно другой облик по сравнению с тем, каким он был раньше. Какое все это приносит утешение!.. И теперь трезво и спокойно я распахиваю свое сердце и дышу новым воздухом, который распространяется вокруг⁷ [Majcen 1994–2000-8: 25–26].

Вместе с письмом Майцен посылает Цанкару две маленькие повести (povestice) и надеется, что во время отпуска появится что-то еще, но, главное, признается, что на войне не будет писать [Majcen 2000: 26]. После госпиталя Майцена отправляют в Белград, где он поступает на службу в качестве военного референта при городской управе, продолжая, таким образом, работу по своей основной специальности — праву. В 1924 г. Майцен был назначен главой районной управы в Мариборе, в 1928 г. — руководителем канцелярии министра внутренних дел в Белграде, а в 1935 г. был переведен в Люблян и стал заместителем бана в Дравской бановине (провинции в Королевстве Югославия, существовавшей в 1929–1939 гг.).

В письме другу (уже из Белграда) от 8 февраля 1916 г. Майцен рассказывает о новой службе и добавляет, что при этом работает над романом «Рассвет» («Svitanje»), в котором хочет полностью отказаться от военных сюжетов («...свой сверх всякой меры миролюбивый и ни единым словом не военный роман я в скором времени продолжу, словно

⁷ В этом письме словенский писатель ссылается на идеи Ф. М. Достоевского. Мысли русского писателя, в одном из фельетонов восхваляющего войну как очистительную силу, оказались созвучными его размышлениям тех дней: «Все, что там написано, правда» [Majcen 1994–2000-8: 25–26].

наша земля не тряслась перед погибелью, словно не мы только сегодня утром спрашивали, сколько часов нам еще осталось жить» [Majcen 1994–2000-8: 27]).

Анализ биографических фактов и содержание писем Майцена свидетельствуют о том, что писатель мог вести дневник или делать черновые записи, фиксируя те или иные эпизоды войны. Вполне вероятно, что некоторые из его впечатлений могли быть буквально сразу преобразованы в рассказы, переходить из пред-текста в текст [Михеев 2006]⁸. И хотя это пока еще короткие рассказы, напоминающие репортажи с места события, в них чувствуется стремление автора придать своим воспоминаниям художественную форму: налицо образные характеристики, психологические мотивации поступков.

Через несколько лет Майцен вновь обратился к военной теме, в его тяготеющих к экспрессионизму драматургических произведениях (драмы «Касия», 1920; «Наследники царства небесного», 1920; одноактная пьеса «Апокалипсис», 1923), как отмечает М. Л. Бершадская, содержится страстное осуждение войны, насилия, бесчеловечности, поддержанное мотивом Апокалипсиса. Здесь пережитое в годы войны острое ощущение трагизма происходящего переносится в пространство вечных смыслов, отражающее стремление писателя перевести язык описания окружающего (как бы изнутри военного опыта) из плана истории в план эсхатологии с отчетливо звучащим мотивом христианской жертвенности. По мысли исследовательницы, данный мотив «подчеркнут тем, что именно люди, способные бороться против безумия окружающего мира и сохраняющие в момент страшных испытаний мужество и подлинную человеческую доброту (Бледная женщина, Учитель гимназии, который, уходя на казнь, отдает свое пальто озябшему мальчику), обречены на смерть» [Бершадская 2004: 368].

В годы Второй мировой войны Майцен вновь возвращается к своим воспоминаниям о Первой мировой войне. Начиная с 1942 г. отдельные его рассказы печатались в журнале «Дом ин свет», а в 1944 г. в Любляне вышла книга «Мастер Мехо» («Vogar Mehо»), сразу же получившая литературную награду. Книга, составленная самим автором, имеет как бы две части. В первую вошли «Картины из Священного писания Нового завета»; во вторую включены рассказы и повести с сюжетами времен Первой мировой войны («На марше», «В окопах», «Соседский Янез»,

⁸ О значимости дневников и писем как основы повествования в краткой прозе целого ряда словенских писателей межвоенного периода (в том числе и на примере произведений Ст. Майцена) см.: [Kralj 2006: 325–328].

«Мать своих сыновей» и др.). Подобное объединение свидетельствует не только о стремлении автора вернуться к воспоминаниям прошлого, но и попытке его переосмысления, определенной ресемантизации в сравнении событий Первой и Второй мировых войн.

Особая судьба у небольшого рассказа «Двое военнопленных»⁹, который интересен тем, что его героями оказываются русские военнопленные. Вопреки насаждаемой военной пропагандой ненависти и ширящемуся страху перед русскими, автор рисует их с большой долей симпатии, раскрывая вместе с тем другую сторону войны — ее тяжелые будни и драматизм конкретных судеб, в которых, как в капле воды, отражается общечеловеческое. Прозу Майцена роднит с прозой Ремарка интерес к «простым», «маленьким» героям, к раскрытию их внутреннего мира. Таковы, например, безмянный русский офицер и простой солдат по имени Вася, чей облик воспринимается автором как «живой образ русского народного типа»: «приземистый, узколобый, с выраженными скулами и приподнятой верхней губой. Лишь из глаз открыто сияла душа, наивная душа ребенка, не сознающего своей силы» [Majcen 1994–2000-4: 148]. Война соединила этих двух людей, несмотря на разницу социального положения, образования, опыта. Простой рассказ о встрече у костра в лагере австрийских войск, история, подслушанная автором, о нелегкой судьбе Васи и его фантастическом спасении благодаря давней предсмертной мольбе матери, подсказавшей сыну единственно правильное решение в «будущей» критической ситуации, позволяет понять, что писатель на войне способен увидеть и запечатлеть самые разные, как писал И. Эренбург, «лики войны».

В сборник вошла и достаточно объемная, состоящая из четырех частей повесть «В окопах», в которой воссоздана атмосфера окопных будней. Порой кажется, что Майцен расшифровывал свои короткие записи, сделанные в перерывах между боями. Диалоги (иногда достаточно схематичные) перемежаются авторскими вставками.

Время действия не определено, лишь упоминается, что события происходят во фронтовой полосе (видимо, в Галиции) с развернутой в разные стороны на 10 км системой окопов («царской тропой», как ее называли сами солдаты). Благодаря кратким и ярким описаниям героев (чванливого и недалекого сотника Климана, поляка по национальности, мудрого и осторожного подпоручика австрийца Эразма Кревха, капра-

⁹ Недатированная рукопись произведения, написанного, возможно, уже после Первой мировой войны, долгие годы пролежала на чердаке дома Ст. Майцена в Мариборе, лишь в 1960-е гг. писатель включил его в двухтомник своих «Избранных произведений».

ла Коса и рядового Милко, который дружит с солдатами, но при этом «товарищ» среди офицеров) и всего, что их окружает, складывается реальная картина будней окопной войны, когда притупляется чувство страха, уже не волнуют звуки дальней канонады, а важным оказывается наличие укрытия и вовремя подоспевшей еды.

Одним из самых ярких эпизодов становится описание внезапной атаки противника. Стремясь дать реальную картину происходящего, автор иногда намеренно использует натуралистические детали, чтобы передать те чувства, которые порождает война:

Земля ревет, небо отражает этот звук, дрожит все, на что бы ты ни опирался, и боишься, что земля вот-вот уже разверзнется под тобой. Поливает градом пуль, все вздымается, свистит и поет в воздухе, словно у тебя над головой столкнулись рассвирепевшие дикие птицы. Их стаи и стаи, и из-за них не видно солнца... Здесь падает кто-то без звука, там другой всем телом плюхается на мокрую землю, издавая звук, напоминающий бульканье предмета, упавшего в молоко. Как будто решив приклониться к стенке окопа или желая что-то поведать соседу на ухо, плавно оседает вниз третий... [Majcen 1994–2000-3: 186].

Временами Майцен выступает от лица некоего сложившегося здесь, в окопах, мужского сообщества, почти братства (неотъемлемой частью которого он себя ощущает), и тогда в повествовании звучит «мы», «нас»; но иногда, словно выбиваясь из общего хора, на первый план выходят его глубоко личные рассуждения. Очевидно стремление писателя, имевшего непосредственный военный опыт, более ярко высветить некоторые события давних лет. Тенденцию переосмысления военных впечатлений отражает и небольшой рассказ «Соседский Янез», впервые напечатанный в журнале «Дом ин свет» в 1944 г., а затем введенный автором в состав книги «Мастер Мехо».

В центре повествования — события 1915 г. Почти натуралистические описания страданий раненых, до отказа заполнивших домик путевого обходчика на самой линии фронта, сменяются картинами коротких атак с обеих сторон и наступающих после них передышек, когда оставшиеся в живых противники могут подсчитывать свои потери. В момент затишья герой Майцена узнает в одном из оказавшихся рядом солдат своего земляка и соседа Янеза из Снеженской общины. Однако радость встречи вскоре проходит: оба с удивлением понимают, что здесь, на войне, им трудно разговаривать друг с другом, а письмо из родного дома, которое Янез хочет прочесть герою, вызывает только еще боль-

шее отчуждение и горечь. Опираясь на личные воспоминания, писатель не просто воссоздает еще один из бесчисленных эпизодов войны, но идет дальше, стремясь обобщить и переосмыслить свой военный опыт. Для этого использованы неожиданные метафоры и сравнения. Так, олицетворением мирной жизни оказывается для героя рассказа маленький майский жук и его свободный полет «без единой команды», а ярким символическим знаком войны служит пронизывающий все повествование образ штыка. Его блеск, реальный и воображаемый, буквально парализует сознание солдат; штыку уподобляет автор острый взгляд земляка; штык может даже уничтожить слова: «Как мало мы могли сказать друг другу. Слово, едва произнесенное, замирает, словно тоже срезано штыком... Вот было и уже нет» [Majcen 1944: 38]. В финале герои, молча докурив сигареты, расстаются, не в силах обратиться к воспоминаниям и говорить о родном крае, земле, которую все они, носящие оружие, осквернили своим участием в войне. Налицо новый этап переосмысления пережитого, процесс активной ресемантизации военного опыта.

В ряде произведений другой части книги «Мастер Мехо» Майцен использовал, казалось бы, далекий от темы войны мотив народных христианских легенд, связанный с сюжетом неузнавания воскресшего Иисуса — сюжетом, являющимся общим для русского и европейского ареалов. Некоторые из произведений этого жанра первоначально появились в журнале «Дом ин свет», а позже вместе с другими вошли и в его книги. В рассказе-притче «Иисус и слепой» писатель соединяет этот сюжет с сюжетом легенды «Чудо о слепом», но героев перемещает в узнаваемое словенское пространство и военное время. Иисус Христос, бредущий по земле, но не с апостолами, а со слепым, удивляется его внутреннему зрению: тот наслаждается лучами солнца, которое словно ведет его по дороге, чувствует расстояния и словно видит доставшиеся его сыну в наследство дом и хозяйство, а затем домик младшей дочери, где все должно говорить о хозяйской рачительности. Идущий рядом Христос видит другое: дом-развалину, запустение и обнищание в хозяйстве сына-лентяя и превратившийся в место для любовных утех дом дочери героя. Иисус с трудом приходит в себя от увиденного и даже хочет оставить слепого, пойдя своей дорогой, но узнает, что тот спешит в дом, где сегодня вечером гостеприимные хозяева ожидают Спасителя, а значит, бедняга сможет попросить у него совершить чудо исцеления. Подойдя к дому, слепой стучит посохом в ворота, а за ним тихо стоит погруженный в себя Иисус, медленно разводя руками вокруг себя,

словно незрячий. Через оппозицию внутреннее / внешнее писатель приближает древний мотив к современности. Как пишет М. Боршник, бессилие Иисуса, возникшее в результате глубокого понимания им сути происходящего, «показано исключительно тонко и просто» [Voršnik 1962: 449]. Подобные стилевые приемы, близкие к технике экспрессионизма, Майцен использует и в других произведениях этой жанровой формы (напр., в «Идиллии в доме у виноградаря»).

Притчи Майцена, в отличие от его военных рассказов, — своего рода тонкие аллегории, трансформирующие древний сюжет народных легенд в историю о мире военного времени. Автор подводит читателя к осознанию абсурдности ситуации. Она заключается в том, что из-за человеческой злобы, глупости и самолюбия Сын Божий лишается чудодейственных сил, и это демонстрирует новый взгляд на идею Христа как света Вселенной. «У Майцена это и не Бог, так как ему не хватает божественной силы исправить все, но и не простой человек, поскольку в нем заключена очищающая сила доброты, но в этом ослепленном ненавистью и жадностью мире она вряд ли может победить» [Voršnik 1962: 453].

Итак, в прозе Майцена война не только получила яркое отражение, но в разные периоды творчества писателя образ войны развивался и переосмысливался.

Вновь возвращаясь к мыслям Ю. М. Лотмана о проблеме взрыва в культуре, отметим, что в книге «Культура и взрыв» он говорил о трансформации, «которую переживает реальный момент взрыва, будучи пропущен через отборную решетку моделирующего сознания, превращая случайное в закономерное». Эта трансформация не завершает процесс сознания, поскольку подключается память. Она «позволяет вновь вернуться к моменту, предшествовавшему взрыву, и еще раз, ретроспективно, разыграть весь процесс». Таким образом, в сознании начинают сосуществовать «как бы три пласта: момент первичного взрыва, момент его редактирования в механизмах сознания и момент нового удвоения их уже в структуре памяти. Последний пласт представляет собой основу механизма искусства» [Лотман 1992: 232].

Нам представляется, что в произведениях Майцена можно обнаружить отражение этих трансформаций. В своих первых рассказах и зарисовках о войне Майцен выступил автором текстов, которые читатель может воспринять как «момент первичного взрыва», «своего рода стоп-кадр, искусственно застопоренный момент между прошедшим и будущим» [Лотман 1992: 232]. В отличие от исто-

рика, взгляд которого обращен назад, взгляд писателя направлен вперед, а значит, по мысли Лотмана, в его восприятии может быть отражено множество вероятностных возможностей развития событий. Отсюда, на наш взгляд, внимание к темам, которые, казалось, не были востребованы в начальный период войны (темы беженцев в социально-нравственном аспекте, военнопленных, истинного и ложного патриотизма и пр.).

В дальнейшем события, непосредственно связанные с участием писателя в сражениях, не получают художественного воплощения (в одном из писем Майцен обещал: «Я больше не буду писать на войне» [Majcen 2000: 26]) — по Лотману, это «редактирование» взрыва «в механизмах сознания». В 1920-е гг. писатель вновь вернулся к образу Первой мировой, но на новом этапе осмысления («удвоения» их, т. е. моментов взрыва, «уже в структуре памяти»). Созданные им пьесы с военной тематикой демонстрируют новый этап обращения к личным воспоминаниям и коллективной памяти. Позже, в начале 1940-х гг., на основе дневниковых записей, воспоминаний, переосмысленных уже из перспективы Второй мировой, появились новые произведения разных жанровых форм, в которых тема войны была раскрыта по-новому. Личные воспоминания были дополнены художественными деталями, а также пропущены через национальные культурные коды (в частности, религиозно-духовную составляющую коллективной психологии народа). Майцен, уже из перспективы Второй мировой войны, возвращается к осмыслению пережитого и переводу памяти в пространство вечных смыслов, используя религиозно-эсхатологическую метафорику, чтобы, не ограничиваясь осуждением всеобщего бедствия, вовлечь читателя в процесс преобразования мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Бершадская 2004 — *Бершадская М. Л.* Первая мировая война в словенской драматургии: 1918–1941 // Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. М., 2004.
- Сергеев 2004 — *Сергеев Е. Ю.* Актуальные проблемы изучения Первой мировой войны // Новая и новейшая история. 2004. № 2.
- Корон 2004 — *Корон А.* Военная проза Милана Пугеля // Первая мировая война в литературах и культурах западных и южных славян. М., 2004.
- Полонский 2014 — *Полонский В. В.* «Уют на лобном месте»: Первая мировая война в поэтико-идеологических отражениях литературы русского модернизма // Политика и поэтика: Русская литература в историко-культурном кон-

- тексте Первой мировой войны. Публикации, исследования и материалы. М., 2014. Режим доступа: <http://ruslitwwi.ru/>.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 2010 — *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.
- Михеев 2006 — *Михеев М. Ю.* Дневник в России XIX–XX веков — эго-текст, или *пред-текст*. М., 2006. Режим доступа: <D:\Banc\Михаил%20Михеев.htm>.
- Эренбург 1923 — *Эренбург И.* Лик войны. 2-е изд. Берлин, 1923.
- Bernik 1990 — *Bernik F.* Poezija Stanka Majcna // *Majcnov zbornik*. Maribor, 1990.
- Boršnik 1962 — *Boršnik M.* Študije in fragmenti. Maribor, 1962.
- Kralj 2006 — *Kralj L.* Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama // *Obdobja 23: Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana, 2006.
- Majcen 1944 — *Majcen St.* Bogar Meho. Zgodbe in legende. Ljubljana, 1944.
- Majcen 1967 — *Majcen St.* Izbrano delo: v 2 knj. Maribor, 1967.
- Majcen 1994–2000 — *Majcen St.* Zbrano delo: v 8 knj. Ljubljana, 1994–2000.

П. В. Королькова
(Москва)

Формирование стереотипа «Сараево — потерянный рай» в прозе современных сербских, хорватских и боснийско-герцеговинских писателей

Война в Югославии начала 1990-х гг. и распад государства оказали на литературный процесс влияние, которое трудно переоценить. После войны активно формируются каноны национальных литератур самостоятельных государств Сербии, Хорватии, Боснии и Герцеговины, Черногории на национальных языках — соответственно сербском, хорватском, боснийском и черногорском (в стадии формирования). Тема войны и осмысление событий тех лет надолго входят в творчество современных сербских, хорватских, боснийско-герцеговинских писателей — в частности, Момо Капора, Ненада Величовича, Ивана Ловреновича, Миленко Ерговича и Джевада Карахасана. Их произведения послужили материалом для настоящей статьи.

Момо Капор (1937–2010) — один из самых читаемых в Сербии авторов, создавший многочисленные рассказы, повести, романы, эссе, путевые заметки, а также кино- и телесценарии к документальным и художественным фильмам, обладатель нескольких литературных премий. К тому же Капор был известным художником и графиком, создателем иллюстраций к большинству своих литературных произведений. Его романы, повести, рассказы переведены на множество языков, известны и в России. Капор родился в Сараево — этот город был городом его детства, притягивавшим писателя всю жизнь. Ему посвящены знаменитая «Сараевская трилогия» («Sarajevska trilogija») — романы «Последний рейс на Сараево» («Poslednji let za Sarajevo», 1995), «Хроника потерянного города» («Hronika izgubljenog grada», 1996) и «Хранитель адреса» («Šuvar adrese», 2003), а также ряд рассказов, эссе и фельетонов разных лет («Сараевские рассказы» («Sarajevske priče», 2001) и др.).

Ненад Величкович (р. 1962) — писатель и журналист, серб по национальности, автор театральных и радиопьес, теоретик литературы. Если бы сегодня было правомерно говорить о едином сербохорватском языке, это, наверное, был бы как раз тот язык, на котором написаны произведения Величковича, родившегося и проживающего в некогда многонациональном Сараеве. Сам автор считает невозможным причислить свое творчество к какой-либо одной из национальных литератур, отказываясь по этой причине назвать язык своих текстов. Самыми известными его произведениями остаются роман «Хозяева постоянного двора» («Konačagi», 1995) и сборник рассказов «Дьявол в Сараеве» («Đavo u Sarajevu», 1996), которые вместе с «Сараевскими Мальборо» Миленко Ерговича стали современной классикой о последней войне в Боснии и Герцеговине.

Миленко Ергович (р. 1966) — хорватский писатель, чья читательская аудитория в Сербии и Черногории, кажется, значительно больше, чем в Хорватии. Ергович — фигура крайне неоднозначная, на родине он многими нелюбим. Множество его произведений, в основном рассказов, посвящено Боснии и Герцеговине. Среди них выделяется сборник «Сараевские Мальборо» («Sarajevski Marlboro»), изданный еще во время войны, в 1994 г. Для хорватских, сербских и боснийских читателей этот сборник сегодня является классическим произведением о войне в Боснии.

Иван Ловренович (р. 1943) — известный хорватский и боснийско-герцеговинский писатель, редактор и журналист, чья жизнь всецело связана с Боснией — Мрконич Градом и Сараевом. Ловренович — автор многочисленных культурно-исторических эссе и монографии о Боснии и Герцеговине, специалист по деятельности ордена францисканцев в Боснии и Герцеговине. Войне 1990-х гг. и, шире, размышлениям о судьбе края посвящен роман «Liber memorabilium», изданный в 1994 г. Он интересен в том числе тем, что в него вошли уже опубликованные ранее (в 1973–1993 гг.) рассказы, статьи и эссе; однако это не компиляция, а роман-мозаика с единой сюжетной линией и главными героями, оформленный прологом и эпилогом.

Джевад Карахасан (р. 1953) — боснийский писатель, автор романов и эссе, драматург, уроженец Сараева. С 1993 г. жил и работал сначала в Австрии, затем в Германии. В Европе, прежде всего в немецкоязычном мире, драматургия Карахасана пользуется большим успехом, хотя ряд критиков считает, что его достижения в области прозы более значительны. «Дневник переселения» («Dnevnik selidbe»), безусловно,

блестящая мемуарная книга, посвященная осаде Сараева, созданная и изданная в Загребе во время войны, в 1993 г. Это философский трактат о сущности Боснии, ее уникальном культурно-историческом пути и вместе с тем — пронзительная проза об утрате любимого города.

Названные писатели объединены прежде всего их принадлежностью и интересом к сложной гибридной культуре многонациональной Боснии, где в югославское время именно Сараево стало воплощением идеи «плавильного котла» и дружбы народов. Эти авторы далеки от националистических воззрений и обвинений какого бы то ни было народа в развязывании войны, хотя большинство интересующих нас произведений написано непосредственно во время военных событий, когда попытки встать на относительно беспристрастные и объективные позиции встречались достаточно редко. И в этом отношении тексты, о которых пойдет речь, парадоксальным образом являются как раз порождением того пространства, на котором длительное время сосуществовало и взаимодействовало множество религий и национальностей. Указанные писатели глубоко лично переживали страшные военные события, однако по их текстам практически невозможно определить, кем они являются по национальности и вероисповеданию, — хотя их народы находились по разные стороны баррикад. Для их произведений, весьма разных в тематическом и жанровом отношении, характерна общая тональность боли от невозполнимой потери того города, той атмосферы и уникальной системы человеческих отношений, которые складывались на протяжении веков. Писатели выступают прежде всего как интеллигенты и философы, чувствующие ответственность за разрушительный взрыв и задающиеся вопросом о причинах и последствиях катастрофы.

Формирование стереотипа «Сараево — потерянный рай» непосредственно связано с традиционной трактовкой пространства Боснии (от «темный вилайет» до метафоры «боснийский горшок») как закрытого¹. Босния в целом и Сараево как сконцентрированное воплощение ее сущности (пространство вдвойне закрытое — не только в ментальном, но и в географическом отношении²) — это модель мира. Когда речь

¹ Подробнее см., напр.: [Lovrenović 1998].

² Поскольку находится в котловине между горными цепями Динарского нагорья, окруженное лесистыми холмами и горами Трескавица, Белашница, Яхорина, Требевич и Игман. Ср. описание из романа М. Капора «Последний рейс на Сараево»: «...Жители Сараево, едва открыв глаза на мир, видят вокруг своей колыбели зеленые стены. Их присутствие защищает от прочего мира, который находится по ту сторону гор, там, куда вечерами закатывается

идет о Сараеве, Дж. Карахасан пишет слово «город» с большой буквы, однако делает это не с первых строк произведения, а лишь после фразы из второго абзаца: «...Сараево... стало метафорой мира, местом, в котором различные явления собрались в одной точке, подобно тому, как в призме собираются световые лучи»³ [Karahasan 2010: 8]. У М. Ерговича и Н. Величовича осажденный город (уже трижды замкнутое пространство!), из которого невозможно вырваться, также становится моделью мира, а отношения людей в нем — вневременной моделью человеческих отношений в целом⁴. Для героев М. Ерговича утрата Сараева означает утрату единства всего мира:

Люди, которые пишут об этой войне без статусного интереса или без жажды личной выгоды... делают на самом деле то же, что и Сенка. Без какой-либо цели для себя или для других они отчаянно пытаются сохранить рассыпавшуюся картину мира. Точность описаний и бесконечные перечисления... все это лишь напрасные попытки найти в Истине причину остаться в своей собственной коже [Jergović 2004: 98].

В текстах всех пяти авторов встречается множество примеров передачи идеи закрытого пространства. У М. Капора это пространство чудесного, противопоставленное всему остальному миру — «...боснийский вилайет, где непрестанно происходят всякие чудеса» [Капор 2008: 21], «чудесным образом закрученная фантазмагория» [Капор 2008: 45]. В рассказе М. Ерговича «Могила» («Grob») по улицам и уголкам города можно «прочитать» всю жизнь человека, сконцентрированную и замкнутую в этом городе⁵. А в эпилоге романа И. Ловре-

солнце. Может, потому они так и любят свою неприметную котловину с множеством минаретов, напоминающих пук белых остро заточенных карандашей в зеленом стакане» [Капор 2008: 205].

³ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод наш. — П. К.

⁴ Для того чтобы описать этот мир во всей его полноте и сложности и вместе с тем трагической раздробленности, оба писателя создают рассказы, крайне разнообразные по тематике и жанровым характеристикам, в результате чего возникает яркое мозаичное повествование. Подробнее об этом см.: [Королькова 2014].

⁵ «Знаешь, почему людей никогда не хоронят в долине? Настоящее кладбище всегда на холме, над городом, и когда поднимаешься наверх, чтобы в открывающемся оттуда просторе дать отдохнуть взгляду, или же... встречаешь иногда незнакомца, и когда он начинает расспрашивать о жизненном пути кого-нибудь из умерших, ты можешь и рассказать, и пальцем показать ему этот путь с улицы на улицу, через весь город, от магазина до пивной, а потом и до могилы. <...> В долинах хоронят только воров, детей и тех, кому было что скрывать.

новича «Род, номер, дом» («Rod, broj, dom») возвращение в Боснию сравнивается с возвращением в материнскую утробу:

Босния! Босния как возвращение в утробу матери. Все бежали из Боснии, а ты возвращался <...> Это упорное возвращение к Боснии и отказ оторваться от нее с твоей стороны, со стороны таких, как ты, были подозрительными, опасными! [Lovtjenović 2003: 152].

Для всех пяти писателей Босния и Сараево — это пространство идеального, связанное с категорией памяти, детства, прошлого, «пространство ностальгии». Оно может идеализироваться в разной степени, но навсегда останется единственной родиной. Если для Капора в Боснии всегда таился «зверь» (метафора из романа «Последний рейс на Сараево»), то для Карахасана Сараево — это «множество малых этнических групп, привыкших жить в толерантности, взаимном понимании и свято хранить чужую идентичность, которая является подтверждением моей собственной идентичности до тех пор, пока я ее признаю...» [Karahasan 2010: 92]. А в финале «Дневника переселения», в последней главе «Сараевские евреи — еще одно переселение», Сараево и вовсе превращается в «небесный город» Иерусалим: символический исход евреев из Сараева через две недели после празднования 500-летия их прихода в город сравнивается с исходом евреев из Иерусалима. Более того, Сараево в своей значимости и трагичности превосходит Иерусалим, в который сегодня можно вернуться, поскольку он существует на земном шаре, в то время как Сараево исчезло навсегда — по Карахасану, вознеслось на небо:

Я видел из-под сомкнутых ресниц, как Сараево, такое разоренное и такое любимое, любимое как никогда ранее, отрывается от земли, поднимается и летит куда-то туда, где все мирно и спокойно, летит в самое сердце действительности, туда, где оно может быть любимым и желанным, туда, откуда может озарять нас ощущением смысла и цели [Karahasan 2010: 99].

Сараево сравнивается с Небесным Иерусалимом — городом, который, как сказано в Откровении Иоанна Богослова, должен сойти на Землю в конце истории, городом мира и согласия, где не будет места греху.

Таким образом, Сараево — это город, навсегда стертый с ментальной карты Боснии, как для самих писателей, так и для их героев:

В долине от жизни не остается больше ничего, потому что из долины ничего не видно» [Ергович 2000: 187–188].

ср. названия: «Хроника потерянного города», «Liber memorabilium», «Дневник переселения» (подразумевается «перемещение» города из реальной географии в область памяти). Как пишет М. Капор в послесловии к сборнику «Сараевские рассказы», Сараево навсегда перестало для него существовать, став «каким-то совсем другим городом, чем тот, который я знал и любил» [Капор 2001: 218]. Н. Величкович и И. Ловренович, до сегодняшнего дня проживающие в Сараеве, воспринимают этот город как навсегда утраченный (таково же ощущение большинства его жителей и людей, хорошо знавших Сараево до войны). Об отношении Ловреновича к произошедшим вследствие войны переменам свидетельствуют в том числе названия его трудов 2000-х гг.: «Боснийские хорваты: эссе об агонии одной европейско-ориентальной микрокультуры» («Bosanski Hrvati: esej o agoniji jedne evropsko-orijentalne mikrokulture», 2002), «После конца» («Poslije kraja», 2005), «Исчезнувшие в веке» («Nectali u stoljesci», 2013) и др. Трехчастное предисловие к роману «Liber memorabilium» открывается эссе «За своих без вести пропавших» («Za nestale svoje»): «Без вести пропавшие — это не мертвые и не живые. Те, у кого нет ни могилы, ни надежды ее обрести. В лучшем случае — кенотаф» [Lovrenović 2003: 17]. Сама книга становится, по словам автора, молитвой «за пропавших своих», «поминовением» людей и городов. Последние хотя и существуют физически на карте Боснии, однако никогда уже не будут теми городами, которые знал и любил писатель:

Тот город <Варцар. — П. К.> стерт, стерта и та история. Сейчас начинается какая-то новая — без церкви и мечетей, без хронистов, без истории. Просто тупое существование... [Lovrenović 2003: 24].

Теперь ты ходишь по улицам этого города, который был твоим городом, но больше ты этого не чувствуешь, потому что ты ничего не ощущаешь своим, все кажется тебе далеким и отнятым, а тебе остается только ледяное чувство абсолютной лишенности и полной непредсказуемости завтрашнего дня [Lovrenović 2003: 153].

Когда-то, возможно, может быть, если, еще не известно, однако... Хватаешься за эти тонкие и обманчивые слова, как за что-то, что крепко связывает тебя с тем миром, который ты ощущаешь единственно реальным и важным... [Lovrenović 2003: 153].

И т. д.

Сборник «Сараевское Мальборо» М. Ерговича, роман «Liber memorabilium» И. Ловреновича, документальная проза Дж. Карахасана напи-

саны и опубликованы еще во время войны. Они стали непосредственной реакцией на события, результат которых был еще совершенно не известен, однако, как ни парадоксально, в этих текстах нет ничего, что четко указывало бы на время их создания (они могли бы быть написаны и через двадцать лет после окончания войны). В них на первый взгляд нет остро актуальных тем и лозунгов, призывов взять в руки оружие и защищать родину, нет сцен насилия и непосредственного изображения ужасов войны, нет обращений к гражданским чувствам, долгу или общественному мнению (в отличие, например, от популярного романа сербского писателя Миле Кордича «Елена 93» («Jelena 93», 1994), романа известного хорватского писателя Неделько Фабрио «Смерть Вронского» («Smrt Vronskog») и многих других произведений). Создается впечатление, что для писателей в целом не так существенно, чем закончится эта война, не столь актуально состояние «после взрыва», не важен даже сам взрыв, его разрушительная сила и отдельные страшные последствия, — потому что самое страшное уже произошло и заключается оно, как мы отмечали, не в физическом разрушении города и даже не в страданиях жителей города, а в его уничтожении в метафизическом смысле:

Об этом разрушении Сараева, о профанации чуда и о потере способности наслаждаться общностью и повествуют эти записки. Они крайне подробны, а их тайный смысл — рассказать, насколько болезненна любая подробность. <...> самое болезненное — это глупая подробность насильственного переселения. Не только и не столько подробность собственно переселения... много страшнее переселение города, при котором ты присутствуешь, переселение, которое в настоящий момент переживает Сараево, перемещаясь из материальной действительности в идеальную, из своей котловины, окруженной горами, в сферу памяти, воспоминаний, сферу идеального [Karahasan 2010: 19].

Таким образом, не столь важно, кто является виновником происходящего — внешние силы⁶ или «мы сами»⁷; несущественно, когда и почему произошел взрыв. Например, для Дж. Карahasана взрыв со-

⁶ Дж. Карahasан в итоге пространных философских рассуждений даже приходит к выводу, что в войне непосредственно виновата сама литература — см.: [Karahasan 2010: 79–90].

⁷ Напомним, что, например, у М. Ерговича и Н. Величовича это настолько непринципиально, что никак невозможно определить, на кого возлагается ответственность за ужасы войны, и уж тем более далеки писатели от обвинений в адрес людей какой-либо определенной национальности.

вершился много раньше событий 1990-х гг., а мир потерял единство в тот момент, когда в нем возникла атомная бомба:

В мире без единства, в мире, где возможно создать атомную бомбу, а затем снять с себя всяческую ответственность, оправдываясь эстетической нейтральностью так называемых точных наук, как поступили Эйнштейн и его сподвижники в этом славном проекте, литературе осталось самой (вместе с религией, которая делает то же самое иным способом) защищать и доказывать единство мира и единство людских поступков, показывая, что не существует этически нейтральных поступков, просто потому, что они в принципе невозможны [Karahasan 2010: 78].

Главное в этих произведениях не война и страдания (хотя они могут быть в значительной степени документальны, могут претендовать на научность, как «Дневник переселения» Дж. Карахасана — впрочем, это все-таки не вполне дневниковые записи, а литературно-публицистическое произведение) — это тексты прежде всего об утрате и о памяти. В них встречаются элементы самых разных жанров: дневник, научная статья, рассказ, эссе, путеводитель, сказ, анекдот, роман⁸.

Жанровому разнообразию соответствует разнообразие тематическое: речь может идти о прошлом, в том числе далеком прошлом и исторических событиях, не имеющих непосредственного отношения к войне 1992–1995 гг. (И. Ловренович, Дж. Карахасан, рассказы и эссе М. Капора), но имеющих отношение к картине Боснии. Повествование может вестись непосредственно о военном настоящем (М. Ергович, Н. Величкович, Дж. Карахасан, М. Капор), абсурдность которого явственна в свете следующего парадокса: в новых обстоятельствах (хаос войны, ненависть, всеобщее помешательство) действуют «старые» герои — люди,

⁸ Вследствие масштабности замыслов и задач, которые ставят перед собой авторы, наблюдается отчетливая тенденция к романизации повествования при всей его фрагментарности. Сборники, состоящие из многих небольших по объему рассказов (у М. Ерговича и Н. Величковича), по замыслу являются романами: вне контекста эти рассказы, крайне разнообразные по жанру, содержанию и стилистике, теряют смысл и не воспринимаются как законченные самодостаточные произведения. Война и жизнь в окруженном городе представлена в них как мозаика, каждый отдельный камешек которой не дает представления о всей картине. Очевидна их романная структура, в которой присутствуют пролог и эпилог (подробнее об этом см.: [Королькова 2014]). То же наблюдаем и в «Liber memorabilium» И. Ловреновича — романе, написанном в форме сборника текстов разных лет, — и в «Дневнике переселения» Дж. Карахасана, представляющем собой единый текст с прологом (первая часть — «Сараево — портрет внутреннего города»).

принадлежавшие к пространству мира и добра, того самого «утраченного рая», который явно или скрыто присутствует во всех произведениях. Герои неотделимы от этого пространства и «несут» его с собой повсюду, где бы ни оказались:

После 160 дней пребывания в Судане Меша оказался в Германии. Я недавно встретил его во Франкфурте, тогда он и рассказал мне эту историю за кувшином яблочного вина. Он только просил меня изменить его имя. Кувшины в трактире «Германия» почему-то похожи на кувшин с картины «Косовская девушка»⁹ [Veličković 1998: 111].

Бобу казалось, что он старается спасти и вывезти из родного города все, что можно погрузить в самолет. Эвакуировав несчастных жителей, они вернутся за зелеными горами, рекой и самыми любимыми сараевскими уголками — может быть, за башней с часами Копельмана или за каким-нибудь из самых дорогих мостов... [Капор 2008: 206].

Город остался где-то за спиной, а перед Юришичем открывалась картина неокруженного мира. Старики молчали и глядели в пустоту, дочь показывала внуку дуб и говорила — это дуб, елку и говорила — это елка, корову и говорила — это корова, море и говорила — это море. <...> В Сплите она сказала ему — это Сплит, а он спросил — а где Сараево. Отец тогда в первый раз заговорил: «Сараево там же, где и было, только нас больше нет!» <...> Знакомый мир исчез, и спасения не было, по крайней мере, не для тех, кто будет его помнить [Jergović 2004: 101].

И т. п.

Произведения, написанные и опубликованные после завершения военных событий, по замыслу и задачам, которые ставят перед собой авторы, практически не отличаются от текстов, написанных в военное время. Сборник Н. Величковича «Дьявол в Сараеве» и трилогия М. Капора претендуют на документальность в меньшей степени, чем остальные, но категория памяти играет в них столь же важную роль. Специфика и парадокс образа «утраченного рая» в трилогии М. Капора и его рассказах заключается в том, что Босния для него не исчезает с карты земли, как это происходит у И. Ловреновича, Дж. Карахасана, М. Ерговича и Н. Величковича, но из рая (воспоминания о периоде между окончанием Второй мировой войны до начала войны 1990-х гг. — в романах и многочисленных рассказах) превращается в ад (начало 1990-х гг. и последующее время). Для Капора, в отличие от остальных авторов,

⁹ Имеется в виду знаменитая картина 1919 г. сербского художника Уроша Предица, изображающая героиню сербского эпоса, олицетворяющую собой Сербию.

важен взрыв как таковой¹⁰, это слово произносится в трилогии много раз, так же как слова «апокалипсис» и «зверь»; появляется образ ангела, спускающегося в Преисподнюю, чтобы спасти хоть кого-нибудь и хоть что-нибудь (герой романа «Последний рейс на Сараево» — пилот, совершающий рейсы в осажденный город). Образ же рая возникает в довоенных рассказах — он связан с детством, которое пришлось на 1940-е гг. В этом отношении рассказы Капора и «Сараевскую трилогию» можно читать как единый текст о Боснии и Сараеве, в котором складывается оппозиция «утраченный рай» — «ад».

Таким образом, после трагических событий, ставших для Боснии и ее населения настоящей катастрофой и взорвавших политическую, этническую и культурную карту региона, параллельно с так называемой югостальгией, в сознании людей, а также в литературах стран, возникших на обломках Югославии, начинает формироваться миф «Сараево — утраченный рай». Воплощением этого рая становится образ довоенного Сараева (пространство идеального), а воплощением взрыва, навсегда уничтожившего его, — эпизод осады города, один из самых страшных в той войне.

Миф «Сараево — потерянный рай» конструируется в произведениях писателей, принадлежащих всем трем национальным литературам, относящихся к разным поколениям и пишущих в разных жанрах — от автобиографического романа (Дж. Карахасан, И. Ловренович, М. Капор) до фантастического рассказа с элементами гротеска и абсурда (Н. Величкович и М. Ергович), обращающихся как к последовательному документальному, так и к фантастическому изображению событий, повествующих как о непосредственной современности, так и об относительно далеком прошлом. В рассмотренных нами произведениях практически не затрагиваются вопросы вины и ответственности за зло, темы патриотизма, физических страданий и насилия, в них зачастую присутствует юмор, ирония, вследствие чего трагизм ситуаций оказывается ослаблен. Эти тексты, посвященные осаде Сараева и основному последствию войны — метафизической утрате города и страны, подобных которым, по убеждению авторов, никогда не будет, — можно было бы назвать литературой памяти.

¹⁰ «Сараево взорвалось! Знаменитый „боснийский котел“ вскипел под крышкой фон Папена, и мощное, более полувека нагнетавшееся давление разнесло в клочки и сам котел, и поваров, и кухню, и дом, и улицу, и город, и наконец всю Боснию» [Капор 2008: 182] и др.

ЛИТЕРАТУРА

- Ергович 2000 — *Ергович М.* Могила // Иностранная литература. 2000. № 5.
- Капор 2008 — *Капор М.* Хроника потерянного города. СПб., 2008.
- Королькова 2014 — *Королькова П. В.* Сборник рассказов как тематическая мозаика и жанровый гибрид («Сараевские Мальборо» М. Ерговича и «Дьявол в Сараеве» Н. Величковича) // Гибридные формы в славянских культурах / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2014.
- Jergović 2004 — *Jergović M.* Sarajevski Marlboro. Zagreb, 2004.
- Karahasan 2010 — *Karahasan D.* Dnevnik selidbe. Sarajevo, 2010.
- Lovrenović 1998 — *Lovrenović I.* Unutarnja zemlja: Kratki pregled kulturne povijesti Bosne i Hercegovine. Zagreb, 1998.
- Lovrenović 2003 — *Lovrenović I.* Liber memorabilium. Zagreb, 2003.
- Veličković 1998 — *Veličković N.* Davo u Sarajevu. Split, 1998.

И. Перушко
(Загреб)

Война и взрыв (ружье, которое не выстрелит)

ВВЕДЕНИЕ

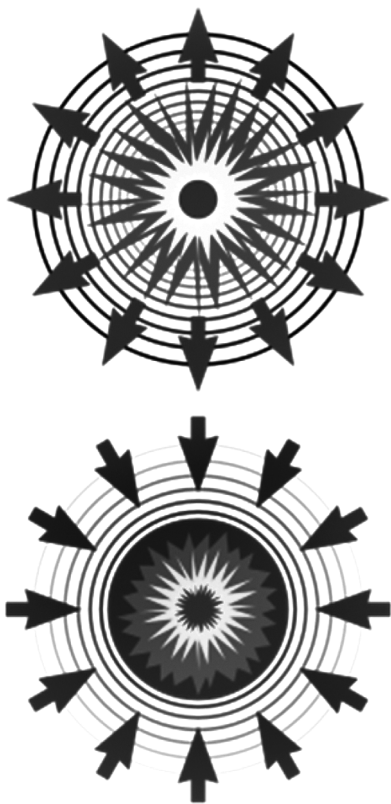
По мнению С. Франк, книга «Взрыв и культура» — самая ангажированная работа Ю. М. Лотмана, которая вышла лишь через несколько месяцев после распада Советского Союза и в которой Лотман открыто рассуждает о политической современности [Франк 2012]. Исходным пунктом концепции Лотмана было противопоставление двух основных типов развития культуры — взрыва и эволюции. Взрыв в книге ассоциируется с прерывностью и непредсказуемостью, эволюция связывается с непрерывностью и предсказуемостью: «Непрерывность — это осмысленная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва» [Лотман 2010: 17]. С типологией взрывных процессов Лотман связывает русскую культуру, подчеркивая ее постоянную осцилляцию между *взрывом* и *застоем*, то есть ситуацию неизбежной катастрофы в конце обоих путей — как уточняет С. Золян, «постоянно создаются ситуации, когда общество вынуждено выбирать между новой, еще одной революцией (или реставрацией), и еще одной, более глубокой стадией стагнации» [Золян 1999: 1].

«Взрывы исчезнуть не могут, речь идет лишь о преодолении фатального выбора между застоем и катастрофой», — поясняет Лотман, чья политическая ангажированность видна именно в попытке указать на необходимость преодоления бинарной динамики развития русской культуры после крушения Советского Союза и исчезновения культуры социалистического типа [Лотман 2010: 146]. Основная предпосылка для преодоления русской бинарности — понимание взаимосвязи постепенных и взрывных культурных процессов, которые, несмотря на их противоположные отличия, существуют только в отношении друг

к другу. Лотман противопоставляет русский культурный тип западно-европейскому типу культуры, обозначая последний как культуру эволюционного типа, то есть постепенного изменения. Но здесь интересно другое — сопоставление не типологически разных, а типологически сродных культур и явлений.

В заключение главы «Дурак и сумасшедший» Лотман утверждает, что «разные, но типологически сходные исторические движения могут в момент взрыва избирать разные дороги. Сопоставление их как бы демонстрирует, что произошло бы в той или другой стране, если бы результаты взрыва у нее были иными» [Лотман 2010: 59]. В качестве примера приводится распад Югославии и Советского Союза — автор уверен, что сопоставление различных ситуаций крушения государственного и общественного строя в начале 1990-х гг. может рассматриваться как форма изучения «потерянных» дорог. Лотман приводит современные случаи, но для исследования реализаций исторических движений можно привести еще один пример: советско-югославский раскол после резолюции Информационного бюро «О положении в Коммунистической партии Югославии» (1948), когда дороги Сталина и Тито окончательно разошлись.

Но 90-е годы прошлого века представляют реализацию метафоры взрыва. Разрушение социалистической системы, то есть прекращение существования СССР и Югославии, является сотрясением снаружи; говоря лотмановским языком — это взрыв, нарушивший стабильность семиосферы, точнее, неожиданный прыжок в совершенно иные структуры, после которого от-



Ил. 8. Взрыв наружу – взрыв внутрь

крывается целый набор равновероятных последствий. Война оказалась главным следствием нарушения стабильно-упорядоченной семиосферы в бывшей Югославии. Августовские события 1991 г. свидетельствуют об ином типе взрыва — это явление в высшей степени импловзивное, не распространяющееся вовне, а, наоборот, вбирающее, втягивающее в себя. (ил. 8). Как полагает Лотман, сравнение неудавшегося путча в Москве и военных событий в Югославии показывает, что было бы, если бы путч не провалился. В некоторых бывших советских республиках, как выяснилось, не обошлось без военных взрывов; они появились несколько позднее, чем в странах бывшей Югославии. Если 1990-е годы начинаются Югославской войной, то заканчиваются войной Чеченской.

ВОЙНА И ВЗРЫВ

Ссылаясь на книгу французского историка религии Ж. Делюмо «Цивилизация Возрождения» (*La civilisation de la Renaissance*), Лотман закрепляет образ динамического (прерывного) развития культуры как заминированного поля с непредсказуемыми местами взрывов. Данная метафора особенно подходит для жанра военных фильмов, поскольку их эстетика сосредоточена вокруг кровавых сцен, стрельбы и телесного страдания, то есть множества убитых и раненых. В мировой кинематографии конца XX — начала XX в. насилие стало модным императивом (сразу вспоминается культовый фильм А. Балабанова «Брат» или сериал «Бригада»). Проблема насилия — один из универсальных вопросов человеческой культуры. Поскольку современное искусство буквально пропитано насилием, феномен насилия сегодня — это проблема, вызов, открытый вопрос. Обсуждается он как в социологии, так и в культурологии, но особенно часто исследуется в теории кино.

Российский кинорежиссер Т. Шахвердиев напоминает, что сегодняшние «драки на киноэкране все чаще воспринимаются не как мордобой, а как балет. Зритель, понимая, что ему показывают имитацию насилия, следит, с каким артистизмом эта имитация осуществляется» [Шахвердиев 2003: 14]. Виктор Ерофеев поднял проблему на более высокий уровень:

Дело в том, что в XX веке оптимизм по поводу человеческой природы сменился отчаянием. Природа человека оказалась еще более запутанной и неприглядной, чем в представлении даже маркиза де Сада. И литерату-

ра, искусство встали перед дилеммой: или же это зло нужно реально показать, или по-прежнему пребывать в плену прекраснотушных иллюзий [Ерофеев 2003: 4].

Оказывается, из всех визуальных искусств именно киноискусство идеально для показа насилия. О. Коновалов даже утверждает, что кинематограф является единственным видом культуры, созданным для этого. Он также считает, что в самом бытовании насилия на экране есть какая-то тайна [Коновалов 2003]. Возможен ли военный фильм без взрывов? Без агрессии? Без мертвых солдат? Если в начале пьесы на стене висит ружье, то (к концу) оно должно выстрелить, писал Чехов; однако Лотман предупреждает, что это символическое ружье «стреляет» не всегда. Играет ли чеховская формула решающую роль в военном фильме? Сравнительный анализ двух, на мой взгляд, лучших военных драм постсоветской и постюгославской кинематографий — «Ничья земля» (2001) Дениса Тановича и «Александра» (2007) Александра Сокурова — покажет разные формы «разрешения» неразрешимой ситуации.

Жанр военных боевиков характерен для всех кинематографов мира, особенно больших и состоятельных. Кажется, существует связь между мощностью государства и числом боевиков: чем государство сильнее, тем больше их производство, причем большую часть составляют фильмы военной тематики. Особенно ярко это проявилось в современном американском и российском кино. Поэтому не удивляет, что за последнее время именно боевики стали блокбастерами — например, «Личный номер» (2002) и «Сталинград» (2013). Кстати, интересно заметить, что термин *blockbuster* — неологизм, придуманный в 1942 г. и обозначающий мощную бомбу для разрушения городов. Как ни странно, ни «Ничья земля», ни «Александр» блокбастерами не стали.

Американские фильмы часто воспринимаются как агрессивное кино с громкими взрывными спецэффектами и кровавыми сценами. Однако в одном из номеров журнала «Советский экран» за 1927 г. (№ 32. С. 1) можно найти удивительный материал: дискуссию под названием «Кровь на экране». Во вступлении говорится: «Если американские картины можно узнать уже только по долгому поцелую наконец нашедших друг друга героя и героини, то чуть ли не во всех наших фильмах режиссеры показывают смерть, пытки и ужасы» [цит. по: Коновалов 2003: 6]. Киновед акцентирует также то обстоятельство, что в российское массовое сознание внедрялись прямо противоположные образы отечественного, якобы сплошь милого, доброго и целомудрен-

ного кинематографа и американского — насыщенного несусветной жестокостью.

В югославском кинематографе военные фильмы были чрезвычайно популярны. Любимым жанром хорватского кинематографа 1990-х гг. являлись картины об Отечественной войне, по большей части низкого качества, но ни один из современных сербских и хорватских фильмов не сумел повторить успех военной драмы, которая прославила югославское кино в мире. Речь идет о фильме «Битва на Неретве» («Битка на Неретви», 1969), основанном на реальных событиях истории Югославии времен Второй мировой войны. Этот самый высокобюджетный фильм в истории югославского кинематографа был номинирован на Оскара как лучший фильм на иностранном языке, но премию так и не получил. Зато Оскаровской статуэтки оказалась удостоена в 2001 г. боснийская военная драма «Ничья земля» — это был первый балканский фильм, ставший лауреатом премии Оскар.

ЧЕЧНЯ И БОСНИЯ

Чечня и Босния — регионы, которые современные политологи и военные теоретики во время военных событий 1990-х гг. часто сравнивали, находя многочисленные параллели и аналогии. Однако для нас важно прежде всего, что в этих регионах происходит действие фильмов «Ничья земля» и «Александра». По режиссуре, эстетике и основному киноязыку (монтаж, движение камеры, звук, стиль) упомянутые военные драмы совершенно разные. Если «Ничья земля» является дебютным фильмом малоизвестного боснийского режиссера Дениса Тановича, то «Александра» — шестнадцатый игровой фильм Александра Сокурова, одного из мэтров российского и мирового кинематографа.

Сравнение некоторых элементов этих фильмов поможет прояснить вопрос о функции взрыва в жанре военного кино. Сюжеты обеих картин довольно просты. В «Ничьей земле» действие происходит в 1994 г., во время Боснийской войны. Группа боснийских солдат наткнулась на сербские позиции; почти все солдаты были убиты, но одному, Чики (его играет Бранко Джурич), удалось укрыться в заброшенной канаве. Сербы послали туда двух солдат, чтобы произвести разведку и минирование. Солдаты заминировали одного из убитых боснийцев (Цера, которого играет хорватский актер Филип Шовагович), подложив под него «прыгающую бомбу». Все осложнилось, когда оказалось, что боснийский солдат жив, но буквально намертво привязан к месту, где лежит, поскольку

обезвредить прыгающую мину не в состоянии даже прибывший сапер из миротворческих войск ООН. В заброшенной траншее остались три раненых солдата — два боснийских и один сербский, Нино (его играет хорватский актер Рене Битораец).

Сокуров очень редко придерживается классического линейного повествования с ясно прописанным сюжетом. Его метод можно охарактеризовать как амбивалентный, экспериментальный, антинарративный. Однако в «Александре» режиссер использовал линейный принцип сюжетосложения, при этом «Александра» — наиболее сложный фильм Сокурова. Сюжет пересказывается в двух словах; сам автор представил его так:

Пожилая женщина приезжает к своему внуку в действующую армию, все, что она там видит, о чем с ним разговаривает, и составляет, собственно, сюжет. Она встречается и с местными жителями, со своими ровесницами — чеченскими женщинами. Они всматриваются друг в друга, разговаривают друг с другом, возникает взаимное доверие и близость. И уже нет никакой речи о разном происхождении, разной крови [Сокуров, режим доступа].

В картине кавказский фон, поскольку фильм снят в Ханкале; но Сокуров словно старается избежать всяких политических аллюзий, поскольку утверждает, что на месте людей с Кавказа могли оказаться люди из других мест и любой национальности. Впрочем, вряд ли на месте чеченцев могли бы быть другие люди. Чтобы получить документальный оттенок, фильм был снят в Грозном именно во время войны, а певицу Галину Вишневскую доставлял на съемки эскорт офицеров ФСБ, потому что как раз в то время был убит главный чеченский террорист Басаев.

В обеих драмах действие происходит практически «нигде», на некоем куске земли на границе с врагом, причем страны нарочно не называются. Александра приезжает в военную базу, и хотя аллюзия на Чеченскую войну совершено ясна, в фильме ни разу не упоминаются Россия и Чечня, зато часто звучит слово «Родина». Сокуров уходит от актуальности как в диалогах, так и в изображении. И это не случайно, поскольку режиссер стремится к трактовке войны как универсального феномена. В «Ничьей земле» солдаты не используют названия этнических групп (боснийцы, сербы, хорваты), а их враждебные отношения (точнее, этническая поляризация) в заброшенной канаве реализованы через дихотомию *мы* — *вы*.

Западные (французские и английские) СМИ в фильме сообщают миру о войне на Балканах, показывая жестокие сцены стрельбы и взрывов в Сараеве. Безостановочный артиллерийский обстрел, неожиданные и мощные бомбардировки — все эти стереотипные образы, на которые указал историк Джон Киган, описывая поэтику современной войны, можно обнаружить в «Ничьей земле». Вследствие этого роль героев-солдат, сколь бы жизненно важной она ни была, сведена к роли жертв. Именно на этом обстоятельстве настаивает Джон Киган. Он уточняет, что почти все солдаты Первой мировой войны и многие участники Второй мировой говорили об ощущении своей незначительности и в дикой местности, где царят могучие безликие силы и отсутствуют даже такие атрибуты «нормального» бытия, как течение времени.

В ОЖИДАНИИ ВЗРЫВА

Боснийская картина начинается сценой стрельбы сербских пулеметов, но весь ее сюжет вращается вокруг прыгающей мины под боснийским солдатом. Но мина не взрывается, то есть Танович решил не показывать этот взрыв в фильме. Почему? Момент взрыва, пишет Лотман, ознаменован началом другого этапа и поэтому направлен на будущее: «Гибель солдата от случайно пересекшегося с ним осколка снаряда обрывает целую цепь потенциально возможных будущих событий» [Лотман 2010: 23]. Неразрешимость ситуации в боснийском фильме нашла выражение именно в невзрывающейся мине. Более того, мина, на которой лежит боснийский солдат, метафорически обозначает ситуацию, в которой находится Босния — она словно мина замедленного действия, которую заложили враги с Востока (в фильме мина подолжена сербскими солдатами), а взорвется она на глазах у Запада, то есть Организации Объединенных Наций, «усердно маскирующей бездействие своих представителей бесконечными апелляциями к Генеральной ассамблее и раздачей крох гуманитарной помощи» [Тыркин 2012: 2]. Критик ссылается на слова Тановича, в одном из интервью сопоставившего боснийский конфликт с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо»; по мнению С. Тыркина, смысл фильма — «в ожидании ООН» [Тыркин 2012: 2], однако мне кажется, что его основная идея может быть гораздо точнее выражена формулой «В ожидании взрыва», то есть конца (не только привязанного к месту солдата, но и всей страны).

Заглавие пьесы Беккета подходит и к «Александрe», причем ожидание взрыва здесь приобретает совершенно новый смысл. «Александра»

выглядит квазирепортажем и квазидокументальным фильмом о войне. Недаром изображение обработано в технике «сепии», которая погашает яркие краски, придавая картине несколько архаичный оттенок. Но в «Алексадре» словно ничего не происходит и ничего не взрывается — в фильме отсутствуют признаки традиционного военного жанра. Это военная картина без битв, без внятного противостояния неприятелю; в ней никто не стреляет, никто никого не убивает. В «Алексадре» почти нет событий, тем не менее Сокурову удалось создать психологическое напряжение, передать ощущение войны.

Как отмечает критик А. Тучинская, Сокуров не раз говорил, что показ убийства на экране — безнравственный акт [Тучинская 2007]. Поэтизация войны и насилия, по его мнению, является растлевающей «прививкой» кинематографа, которая вырабатывает в обществе иммунитет к чужому страданию. К тому же для Сокурова любое кино о войне — ложь; именно поэтому он попытался создать произведение принципиально нового типа. Критики, которые отрицательно относятся к «Алексадре», заметили, что фильм обладает сказочными достоинствами. Героиня, пожилая женщина, являющаяся матерью не одного, но всех русских солдат, показана как мудрая защитница и королева, которая все видит и все знает. Пацифистско-мифологический характер картины, в которой вежливые солдаты сопровождают пожилую женщину повсюду, носят ее на руках и относятся к ней с уважением и страхом, настолько нереален, что фильм приобретает сказочно-сюрреалистический оттенок. И все-таки «Алексадра» не военная идиллия. Напряженность в фильме достигается иными способами. Л. Малюкова права, говоря, что в «Алексадре» даже без стрельбы «ощущение тлеющей войны изнуряющим зноем веет с экрана» [Малюкова 2008: 1].

Что же так пугает зрителей в «Алексадре»? Военная атмосфера. Сокуров сумел показать физиологию войны (Л. Малюкова подчеркивает ее хайдеггеровский характер). Однако весь военный мир: солдаты, душевные палатки, бедная еда, оружие и даже бронетранспортер — это лишь реквизит на фоне главной идеи и темы фильма. Смерть и тело, по словам М. Ямпольского, — вот две основные темы в творчестве раннего Сокурова [Ямпольский 1994]. К ним нужно добавить и тему войны, которая давно волнует режиссера. В 1987 г. вышел наконец в прокат запрещенный фильм «Скорбное бесчувствие» — о Первой мировой войне; в 1995 г. Сокуров снял документальный фильм «Духовные голоса» (дневник художника, в котором показаны люди на войне, на границе Таджикистана и Афганистана), в 1999-м вышел известный фильм

«Молох» о Гитлере, а в 2009-м — документальный фильм «Читаем „Блокадную книгу“». Но если в ранних картинах режиссера, как писал М. Ямпольский, поиск истины сосредоточен вокруг мертвого тела, освободившегося от страстей, и вокруг мучительных, почти инквизиторских манипуляций с телом [Ямпольский 1994], то в «Александре» поиск истины сосредоточен в характере героини. Следовательно, именно характер является основной темой фильма. Героиню не случайно зовут Александрой (имя режиссера — Александр), и она не случайно находится в военной ситуации. Героиня представляет собой alter ego автора и воплощение Родины-матери. Александра (Г. Вишневецкая) даже несколько похожа на женщину со знаменитого плаката времен Великой Отечественной войны, созданного художником Ираклием Тоидзе в конце июня 1941 г.

ЭКСПЛОЗИЯ VS ИМПЛОЗИЯ

«Режиссеры, которые снимают фильмы о войне, не понимают: там, где начинается бой, кончаются всякая этика и эстетика <...> Человек, в которого попадает пуля, никогда не ведет себя так, как нам показывают на экране», — заявил недавно Сокуров¹. Поэтому он решил показать войну через монументальный образ пожилой женщины — защитницы людей. Она относится к молодым русским солдатам и к чеченским женщинам одинаково человечно. Александра находится среди войны, но существует «поверх» ее, в отличие от героев «Ничьей земли», которые глубоко погружены в страдание. Тема войны редуцирована лишь до нескольких героев и их взаимоотношений.

В фокусе картины Тановича — взаимоотношения между тремя людьми в канаве (два боснийских и один сербский солдат), а в картине Сокурова в центре внимания отношения Александры с внуком Денисом и с чеченской женщиной по имени Малика. Кстати, все персонажи в фильмах говорят на одном языке; чеченцы общаются с Александрой на русском, а боснийские солдаты с сербским — на их совместном языке. Это очень важно. Говоря об «Александре», Сокуров акцентировал внимание на том, что у разных людей один язык. Это очень сложная и противоречивая проблема — писал он на своем сайте², подчеркивая ценность ситуации, при которой люди разных вероисповеданий, разных

¹ http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=93.

² <http://sokurov.spb.ru/>.

национальностей и обычаев имеют средство общения и сближения — язык. Именно во взаимоотношениях между персонажами реализуется механизм взрыва.

Ямпольский совершенно прав, утверждая, что Сокуров был склонен подчеркивать в своих фильмах бестелесность [Ямпольский 1994], однако в Александре ситуация резко меняется. Герои его картин — это прежде всего тела: вождедеющие, мучающиеся от жары, униженные, изувеченные, пишет Ямпольский [Ямпольский 1994]. В «Александре» осталась только изнуренность жарой. Телесный аспект героини чрезвычайно важен; она поражает своей скульптурной привлекательностью (несмотря на пожилой возраст) и королевскими, медленно-рефлектирующими движениями. Убранные в узел седые волосы и усталый взгляд — так выглядит сокуровская Родина-мать, которая тяжелым шагом обходит военную базу, а потом вступает на чеченскую территорию. Если ранние персонажи Сокурова поражали неспособностью к словесности и рефлексии, то весь смысл «Александры» заключается в разговорах. Фильм состоит из едва слышных диалогов (о родине, о семье) — именно здесь скрывается взрыв. Е. Грачева заметила, что Сокуров микширует взрывной темперамент Вишневской, умело направляя ее волевой характер [Грачева 2007]. Наружность героини с первого взгляда поражает устойчивостью и предсказуемостью, но за твердым взглядом, решительными словами и корпусностью фигуры скрывается импульсивная натура.

Александра в фильме совершает взрыв — но едва заметный. Весь фильм Сокурова в деталях, мелочах. Одна деталь указывает на состояние полного (внутреннего) распада героини. На протяжении всего фильма ее волосы убраны в узел, но когда Александра оказывается в палатке наедине с внуком — она их распускает. Распустив волосы, героиня перестала владеть собой. Именно тогда, когда универсальные темы становятся личными, семейными, она начинает плакать и взрываться. Однако ее взрыв направлен не вовне, а внутрь.

Совершенно иную функцию имеет «несостоявшийся» взрыв в боснийском фильме. В «Ничьей земле» есть сцены взрывов в городе Сараево и смерти нескольких солдат, но не показан взрыв прыгающей бомбы под главным персонажем. Реальный взрыв был бы совершенно лишним — ясно, что ситуация иносказательно свидетельствует о клубке запутанных противоречий, из которых нет разумного и ясного выхода. В конце фильма боснийский солдат остается один; его бросили в канаву, где он ждет смерти. Ситуация не лишена иронии: враги заминиро-

вали тело, которое считали мертвым, однако его обладатель оказался живым — но намертво привязанным к месту, на котором лежит.

Можно сказать, что в картине есть множество маленьких «взрывов», которые не имеют отношения к мине. Весь фильм — нервные диалоги и ссоры между доведенными до отчаяния солдатами в канаве; тему этих разговоров можно в целом определить как поиск виноватого. Язык играет, на мой взгляд, существенную роль в фильме, определяя его эмоциональный колорит и даже смысл. Критик И. Марриц писал, что в картине Тановича боснийская война впервые показана такой, какой была на самом деле [Марриц 2001]. Но мне кажется, не нужно искать здесь разоблачения войны. Цель фильма не рассказать «правду» о войне на Балканах, а высмеять ситуацию, в которой оказались боснийцы. Это блестяще показано не в батальных эпизодах и сценах взрыва, а в языке. Язык имеет принципиальное значение для фильма, потому что именно он превращает трагизм в забавную комедию абсурда.

Там, где солдатские ссоры заканчиваются шутками, где на место серьезных суждений приходят юмористические, а ругательства сменяются анекдотами, превращая матерную брань в художественный образ, можно обнаружить взрыв. Взрывной темперамент и юмористический характер обценной лексики в картине отражают не только стихию военных событий в стране, но и ментальность народа. В этом драматургически недоразвитом и кинематографически маловыразительном фильме нервные речи солдат обнаруживают весь абсурд войны. Это не интеллектуальное, а забавное кино сосредоточено вокруг анекдота, а не рефлексии. В одном из таких анекдотов выражен общий смысл фильма: «Пессимист — тот, кто думает, что хуже быть не может. Оптимист — тот, кто считает, что еще как может!»

Если рассматривать два фильма с точки зрения теории темперамента Гиппократ, то «Александра» — картина меланхоличная, глубоко переживающая обстоятельства и неудачи, но внешне вяло реагирующая на окружающее. Что касается фильма «Ничья земля» — это проявление холерического темперамента, который характеризуется сильными, быстро возникающими чувствами, ярко отражающимися в речи, жестах и мимике персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

Ерофеев 2003 — *Ерофеев В.* Весь мир насилия мы разрушим... // Искусство кино. 2003. № 7. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2003/07/n7-article2>.

- Грачева, эл. публ. — *Грачева Е.* Слово против действия // Сеанс. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/alexandra/>
- Золян 1999 — *Золян С.* Между взрывом и застоём: Постсоветская история как культурно-семиотическая проблема // Логос. 1999. № 19. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_9_06.htm.
- Киган 2004 — *Киган Дж.* Первая мировая война М., 2004.
- Коновалов 2003 — *Коновалов О.* Весь мир насилья мы разрушим... // Искусство кино. 2003. № 7. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2003/07/n7-article2>.
- Лотман 2010 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2010.
- Малюкова 2008 — *Малюкова Л.* Между миром и войной // Сеанс. 2008. № 33/34. Режим доступа: <http://seance.ru/n/33-34/films33-34/alexandra-2/mezhdu-mirom-i-vojnoj/>.
- Марриц, эл. публ. — *Марриц И.* Caught in the middle. Danis Tanović's «No man land» // Kinoeye. Режим доступа: <http://www.kinoeye.org/01/02/marritz02.php>.
- Сокуров, эл. публ. — *Сокуров А.* Александра. Режим доступа: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=93.
- Тучинская 2007 — *Тучинская А.* Ужас обыденности: «Александра», режиссер Александр Сокуров // Искусство кино. 2007. № 7. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article11>.
- Тыркин 2002 — *Тыркин С.* В ожидании ООН: «Ничья земля», режиссер Данис Танович // Искусство кино. 2002. № 8. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2002/08/n8-article5>.
- Франк 2012 — *Франк С.* Взрыв как метафора культурного семиозиса // Новое литературное обозрение. 2012. № 115. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/115/f5-pr.html>
- Шахвердиев 2003 — *Шахвердиев Т.* Весь мир насилья мы разрушим... // Искусство кино. 2003. № 7. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2003/07/n7-article2>.
- Ямпольский 1994 — *Ямпольский М.* Истина тела. СПб., 1994.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЗРЫВА / ВЗРЫВ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Н. М. Сегал-Рудник
(Иерусалим)

Изображение циклического и взрывного: римская тема у Вячеслава Иванова

Предметом настоящей статьи является вопрос о применимости идеи взрыва Ю. М. Лотмана к художественному творчеству Вячеслава Иванова — одного из наиболее авторитетных теоретиков русского религиозного символизма. Философия Иванова представляется изначально чуждой какой бы то ни было идее взрыва. Установка на эволюционность характерна для его концепции непрерывного развития двух направлений в искусстве, символического и реалистического [Иванов 1908]. Важность этой установки подтверждает любимая Ивановым идея восхождения — нисхождения, его гносеологический метод, напоминающий о гераклитовском $\alpha\nu\omega \text{ k}\alpha\tau\omega$ [Иванов 1904а; Иванов 1906а; Иванов 1913]. О доминанте эволюционности свидетельствуют и порожденные платоновской идеальностью представления Иванова о расширении границ искусства и приближении новой — «органической» — эпохи, соединяющей религию и культуру.

Вместе с тем Иванов был вовсе не чужд представлениям о сдвиге, толчке (в представлениях Ю. Н. Тынянова и В. Б. Шкловского) и взрыве (Ю. М. Лотман). Источник ивановской дихотомии эволюционности и катастрофичности находится в его глубоком знании античности, которое, как считал М. М. Бахтин, выделяет Иванова из всего круга русских символистов [Бахтин 2000: 318]¹. Понятие внезапного разрушения и последующего нового обретения, восстановления были неотъемлемо связаны с изучением религии Диониса и прадионисийских культов. Ис-

¹ Напомним, что для Бахтина, как и для всей Невельской школы, идея Третьего возрождения была одним из важнейших культурных ориентиров, ср.: [Николаев 1997; Николаев 2000; Николаев 2004; Брагинская 2004].

следования Иванова в этом направлении, наряду с идеями И. Анненского и Ф. Зелинского, в значительной мере позволили сформулировать идею славянского возрождения античности, концепцию Третьего Возрождения². Его фундаментальная работа «Дионис и прадионисийство», подготовленная тщательным изучением античности, глубоким знанием классической филологии и ревизией идей Ницше, предполагала присутствие в качестве одного из доминантных компонентов устройства современного мира разрушительную и одновременно созидательную энергию дионисийства. Дионисийство представляло собой для Иванова в высшей степени привлекательный религиозный, культурный и духовный комплекс. Ивановская дихотомия аполлонийства и дионисийства, эволюционности и катастрофичности стала одной из параллелей к ситуации кризиса культуры и кризиса индивидуальности конца XIX — начала XX в.³

С этой дихотомией весьма коррелируют мысли Лотмана о цикличности — линейности — эксплозивности в культуре. Наиболее существенной применительно к творчеству Иванова является предложенная Ю. М. Лотманом парадигма «культура и взрыв» как способ создания новых систем в искусстве. Ю. М. Лотман указывал, что в точке взаимодействия отдельной культуры как текста и внешнего по отношению к ней мира или его фрагмента, также представляющего собой семиотическую структуру, может возникать взрывное пространство, созданное критической массой столкновения культуры как усваивающего языка и текста мира как усвояемого языка [Лотман 1992: 208–209]. Одну из попыток доказательства универсальности этой парадигмы создания новых художественных систем следует искать в исследовании индивидуальной картины мира в творчестве Вячеслава Иванова и частных аспектов этой большой темы, связанных с рождением отдельных символических образов.

Яркой иллюстрацией действенности идей Лотмана о культуре и взрыве является одна из первых проб пера Иванова — ряд набросков, которые сохранились в архиве поэта в Пушкинском Доме и были опубликованы Н. В. Котрелевым и Л. Н. Ивановой под названием «Волшебная страна ITALIA: Pont du Gard; «Рим! Наконец я твой! Святой, великий Рим...» [Котрелев, Иванова 2001]. Публикаторы

² Важна в этом отношении прежде всего работа Иванова «О веселом ремесле и умном веселии» [Иванов 1907]. См.: [Хоружий 1994] и уже упомянутые [Николаев 1997], [Брагинская 2004].

³ См., напр., такие работы, как [Иванов 1904b], [Иванов 1905b], [Иванов 1906b] и др.

сопровождали тексты Иванова тщательной и глубокой статьей и комментариями, которые, впрочем, не затрагивают интересующей нас проблемы. Все наброски были написаны в феврале — марте 1892 г., во время первого путешествия Иванова в Рим. Особенно показательным в плане проблемы *циклическое/эксплозивное* являются два из них: один без названия на л. 2–3 и набросок «Pont du Gard» на л. 6 [Котрелев, Иванова 2001: 10–12, 15–16]. Образ знаменитого римского акведука и его арок, возникающий в этих двух наиболее законченных фрагментах, можно рассматривать как демонстрацию ивановского способа создания символа под влиянием суммарной силы культурного импульса, скрытого в описываемом пространстве. Символ арки станет впоследствии одним из лейтмотивов творчества Иванова [Корецкая 1995: 158–162], [Шишкин 2011а: 69–70]. Его создание закономерно считать результатом взрывного столкновения между мироощущением поэта как усваивающей культурной системы и текста мира как усвояемым языком.

Создание набросков «Волшебная страна ITALIA: Pont du Gard; «Рим! Наконец я твой! Святой, великий Рим...»» фундируется рядом существенных моментов биографического плана. Акведук Pont du Gard — первое запечатленное на бумаге зримое дорожное впечатление величия Рима и римской истории в творчестве Иванова. Появлению этого образа-символа предшествовала большая подготовка научного, социального и эмоционального плана. Особенно обращает на себя внимание странный момент нерешительности Иванова, заставляющий его долго откладывать первое путешествие в Рим. Ведь интерес к Риму еще в гимназии становится одним из импульсов биографии и научной деятельности Иванова, рано увлекшегося классической филологией. Практически все его студенческие годы в Москве и в Берлине можно считать периодом подготовки к путешествию 1892 г. Иванов усердно занимается у Т. Моммзена и О. Гиршфельда, едет изучать документы, связанные с римской историей, в Национальной библиотеке в Париже, но Рим все это время остается для него заветной и все более пугающей мечтой.

Очевидно, Иванов как историк, филолог и будущий поэт к моменту первого путешествия в Италию испытывает сильные эмоции по отношению к римскому хронотопу как таковому (имеется в виду хронотоп республиканский и хронотоп имперский во всех его прошлых и ныне актуальных вариантах, вплоть до Наполеона I, Наполеона III и Отто Бисмарка, провозглашающих себя наследниками Рима после

распада Священной Римской империи немецкой нации; и, конечно, хронотоп, связанный с концепцией «Москва — Третий Рим»).

Иванов, в это время уже находящийся под сильным впечатлением от философии всеединства Вл. Соловьева, не мог не задаваться вопросом о роли Рима в сегодняшнем христианском мире в соотношении с идеей особого предназначения России и мечтой о «вселенской Общине». О ней он впервые писал в стихотворном послании А. М. Дмитриевскому еще в 1889 г.:

В те дни, как племена, готова смерть и брани,
Стоят, ополчены, в необозримом стане,
И точат нищие на богача топор,
И всяк — соперник всем, и делит всех раздор,

Когда, как торгаши, тому хотим лишь верить,
Что можем мерою ходячею измерить, —
Христово царствие теперь ли призывать?
Но волен жрец искусств: ему дано воззвать, —
Да прозвучит в ушах и родственно и ново —
Вселенской Общины спасительное слово.

[Иванов 1971-87; II: 18–19]

Первое путешествие в Италию должно было предоставить Иванову возможность воочию увидеть часть пространства Римской империи и представить наяву ее темпоральные изводы. Представшая картина была бы своего рода видением той огромной «вселенской общины», о которой он мечтал и которая предваряет в его мировоззрении идеи соборности.

Сообщество, община, «новое христианство» — темы знаменитых книг и многочисленных полемик XVIII–XIX вв., от Фурье, Сен-Симона и Консидерана до столь важного для Иванова Достоевского, — становится в 1890-е гг. одной из основных тем размышлений и для русских символистов. Программа «вселенской общины» Иванова включала в себя концепцию всеединства Вл. Соловьева, идею вселенской церкви, представления о духовной культуре как отдельном мире внутри Вселенной (в духе идей Г. Риккерта) и особой роли России в славянском сообществе. Со времен учебы в Берлинском университете понятия «русская идея» и «вселенская община» станут постоянными спутниками размышлений Иванова, которые в будущем лягут в основу таких

работ, как «Ты еси», «Вселенское дело» или «Славянская мировщина». Идея «вселенской общины» Иванова, всегда окруженного друзьями, единомышленниками и противниками, вполне может быть сопоставима с программами таких интеллектуальных кружков — своего рода жизнестроительных структур, как, например, «Приютинское братство», созданное в 1886 г. Это неслучайное упоминание, поскольку в 1891 г. произойдет знакомство Иванова с И. М. Гревсом, одним из создателей «Приютинского братства». Их дружба началась именно на фоне общих занятий римской историей и изучения «религиозно-исторических корней римской веры во вселенскую миссию Рима» [Иванов 1971-87; II: 21]. Поиск символического образа всемирного единства должен был быть неперенным компонентом первого ивановского римского Bildungsreise, тем более что актуальный вопрос об основе и принципах устройства общества был для Иванова в это время уже связан с проблемой теургической цели искусства.

Дружба с будущим знаменитым историком-медиевистом и его настояние на необходимости поездки в Италию поможет Иванову преодолеть благоговейный страх римского хронотопа и отважиться отправиться в путешествие. Эмоциональный момент боязни и нерешительности был столь существенным переживанием для Иванова, фактически — началом его собственного «римского текста», что даже в драматическом 1917 г. он писал о нем в «Автобиографическом письме» С. А. Венгеру: «Он (Гревс. — *H. C.-P.*) властно указал мне ехать в Рим, к которому я считал себя не довольно подготовленным; я по сей день благодарен ему за то, что он победил мое упорное сопротивление, проистекавшее от избытка благоговейных чувств к Вечному городу, со всем тем, что должно было там открыться» Иванов [1971-87, II: 19].

Благоговейное отношение к Риму и подсказывает Иванову определение своего путешествия. В письме от 30 декабря 1892 г. своему наставнику профессору Отто Гиршфельду, под руководством которого он работает над докторской диссертацией о системе римских откупов и налогов, Иванов пишет, что он давно мечтал предпринять *паломничество* в Италию — «die längst erwünschte Pilgerschaft» [Wachtel 1994: 368]⁴. Термин «паломничество» наиболее соответствует эмоциональ-

⁴ А. Б. Шишкин, приводя эту цитату в упомянутой выше работе «Рим Вячеслава Иванова», указывает, что после этого первого путешествия, определенного как паломничество, Иванов будет постоянно употреблять по отношению к себе, идущему в Рим, также слово «пилигрим» — «полночный пилигрим», «арок древних пилигрим» [Шишкин 2011a: 69].

ному состоянию Иванова: речь идет о поездке, к которой он готовился столь тщательно и трепетно, и теперь должна состояться его встреча со святыней, которая даст возможность обрести искомые ответы на страстно интересующие Иванова вопросы о мире, христианстве, обществе, искусстве.

Указанное эмоциональное состояние — момент нерешительности перед поездкой в Рим — отнюдь не является исключительно личным. Это один из тех параметров, которые определяют место Иванова в культурной парадигме путешествий в Италию. Как один из наиболее значительных русских «гетеанцев», Иванов прекрасно помнил те страницы «*Dichtung und Wahrheit*», где Гете описывает, как он мальчиком во Франкфурте учит итальянский язык в особой атмосфере, созданной его отцом, точнее, атмосфере, определенной собранной им коллекцией видов Италии. Указание в «Автобиографическом письме» на момент нерешительности и долгого ожидания поездки в Рим является ориентиром на парадигматическую культурную модель встречи с римским пространством, требующим особой подготовки от посвящаемого в него. Подобно Гете, поставившему непревзойденный культурный эксперимент во время своего первого путешествия в Италию в 1786–1788 гг., Иванов испытывает столь же сильное потрясение — своего рода культурную инициацию: «Ни с чем не сравнимы были впечатления этой весенней поездки в Италию через долину разлившейся Роны, через Арль, Ним, Оранж с их древними развалинами, через Марсель, Ментону и Геную. После краткого предварительного пребывания в Риме мы пустились в путь дальше, на Неаполь, и объездили Сицилию, после чего надолго сели в Риме...», — пишет он Венгеру [Иванов 1971-87, II: 19]. Путь по дорогам Римской империи, впервые описываемый в рукописи «Волшебная страна ITALIA: Pont du Gard; «Рим! Наконец я твой! Святой, великий Рим...» становится, таким образом, констатацией выхода из линейного биографического движения и переносом в сферу нагнетаемого культурного напряжения (ср. определенное сходство маршрутов Гете и Иванова). Даже фрагментарное описание этого пути у Иванова является, перефразируя Тынянова, способом увеличения «тесноты культурного ряда».

Первое римское путешествие Иванова изначально основано на анамнезисе: припоминание, культурные аналогии становятся методом познания и одновременно способом воссоединения с онтологической памятью в платоновском смысле. Нельзя не напомнить в этой связи о влиянии на Гете «Исповеди» Руссо, которая оказалась столь важной

не только для создания «Вертера», но и для «Die Italienische Reise», см., напр.: [Hammer 1973]. Именно Руссо первым указывал на необходимый для восприятия момент подготовки встречи с римским хронотопом. Таким моментом для него стало детское чтение книг по истории Греции и Рима под руководством его отца, оказавшее воздействие на всю его последующую жизнь: «Интересное чтение, разговоры, которые оно порождало между отцом и мной, воспитали тот свободный и республиканский дух, тот неукротимый и гордый характер, не терпящий ярма и рабства, который мучил меня в продолжение всей моей жизни, проявляясь в положениях, менее всего подходящих для этого. Беспреданно занятый Римом и Афинами, живя как бы одной жизнью с их великими людьми, сам родившись гражданином республики и сыном отца, самою сильною страстью которого была любовь к родине, — я пламенел ею по его примеру, воображал себя греком или римлянином, становился лицом, жизнеописание которого читал...» [Руссо 1949: 4].

Греция и Рим, их культурные, моральные, социальные и юридические ценности и их воздействие на христианство являются объектом пристального интереса Иванова, поэтому можно предположить, что роль «Исповеди» Руссо могла быть столь же значительной для него, как и для Гете, а образ «защитника вольности и прав» — одним из спутников Иванова, мечтающего о «вселенской общине» по дороге в Рим.

Однако одновременно с усилением «тесноты культурного ряда», который надо дополнить указанием на ряд описаний Pont du Gard, предшествующих появлению этого образа у Иванова, см. ниже, не менее существенным является для Иванова представление Т. Моммзена о современном мире как модификации (или многочисленных модификациях) Римской империи. Иванов пишет о влиянии Моммзена на формирование этой модели в собственном сознании в том же «Автобиографическом письме» С. А. Венгерову: «Нередко и на лекциях (по эпиграфике и государственному праву), и в беседе с участниками семинара обращался он к своей постоянной мысли о том, что вскоре должен наступить период варварства, что надлежит спешить с завершением огромных работ, предпринятых гуманизмом девятнадцатого века; о причинах же предстоящего одичания Европы ничего не говорил» [Иванов 1971-87; II: 17].

Мысль Моммзена об угрозе гуманитарной катастрофы в современном мире, взрыве и разрушении существующих цивилизаций и культур, наступлении эпохи варварства как актуальная параллель к крушению Римской империи всегда будет значима для Иванова и вызывать

необходимость противостояния при малейшем ощущении наступления энтропии, не говоря уже об эпохах кризиса и катастроф, достаточно напомнить о его полемике с М. О. Гершензоном в «Переписке из двух углов». Таким образом, с одной стороны, в сознании Иванова существует идея «вселенской общины», ориентированная на соединение, эволюцию, линейное развитие, которое должно завершиться положительным духовно-социальным циклическим образованием. С другой стороны, момзеновская параллель между современностью и эпохой крушения Римской империи предполагает в ивановской модели истории и культуры то, что можно назвать моментом нарастания энтропии. В результате создается уже упомянутая дихотомия эволюции и катастрофичности. Ивановское путешествие в глубь римского хронотопа становилось, таким образом, способом познания мира, существующего в ситуации этой дихотомии.

Наброски «Волшебная страна ITALIA: Pont du Gard; «Рим! Наконец я твой! Святой, великий Рим...» отражают эту дихотомию. Приведем интересующий нас фрагмент на л. 2–3:

«Издаലെка заведем я цель моеи прогулки, и вдвойне обрадовался, потому что солнце уже стояло низко и ранние зимние сумерки могли застигнуть меня на пути. Там, где двумя рядами холмов означалась в стороне речная долина, голубели, перекинутые с одного ее края на другой, [до шести] около десятка больших, величавых арок. Всмотриваясь, глаз открывал длинный ряд сквозных малых дуг, протянувшихся на помосте, образованном нижними сводами. Этот нежданый [<нрзбр, м.б., несомненный?>] след и [<нрзбр>] несомненная печать Рима, неизгладимо отметившего здесь свое властное и творческое присутствие, [явьясь] [внезапно представ] вызывает волнение, отчасти подобное тому, которое испытываешь, когда, неожиданно, отдаленное, зияющее рыкание возвестит присутствие льва.

Только подойдя вплоть к реке, я мог обозреть все здание. Колоссальные [полукружия] дуги, на которых покоился ряд малых арок, оказались поставленными на новый ряд столь же широких, но несколько более низких сводов, опирающихся на дно реки. С одной стороны это дно [было] покрыто было водою, с другой, в виде каменной отмели, выступало над волнами. Каменистые откосы берегов, отчасти обнаженные, отчасти заросшие зеленым колючим кустарником и с обеих сторон реки опоясанные, по высоте нижних сводов, двумя белыми полосами ровных дорог, поднимались до верхних аркад и вмещали в своих краях всю сохранившуюся часть [<нрзбр> <протянутого некогда>] неког-

да <на? десятки? миль? протянутого?> водопровода. Акведук Римлян утратил свое значение для позднейших провинциалов, и рядом с помостом нижнего яруса протянулось полотно нового моста, подпертого новыми сводами, прислоненными к древним. Два стада овец, непрерывно звеня колокольчиками, двигались по каменистому скату; их сопровождали [пастухи] медленно шедшие пастухи в пестрых полосатых плащах и [добродушные расторопные собаки] расторопно устремлявшиеся в разные стороны для сбора стад собаки. Я поднялся по ступеням до верхних аркад и вступил в полутемную галерею, служившую желобом водопровода. Я шел не нагибаясь, но [часто] ощупью; [только] часто впрочем отверстия между раздвинутыми над головой каменными плитами давали доступ свету и <нрзбр> щель, местами прерываясь, тянулась между плитами потолка и <нрзбр> огромными глыбами стен. Едва отесанные, они часто [выступали] неправильно выст<упали> и стесняли и без того узкий путь; скрепленные здесь, в <ограде> <нрзбр> водопровода цементом, <нрзбр> они казались [нерушимой?] циклопической твердыней. Сильный ветер, врывав<шийся> в галерею, не делал ни короче, ни удобнее бесконечно [<долгий?>] <длинный?> <проход?>. Наконец я выбрался на противополож<ный> берег [и по разбросанным] [и карабкаясь по] <и> с разбросанных там и сям плит развалины бросил общий взгляд на акведук и долину. Гарда, [синяя] быстрая и металлически-синяя [в противоположность <нрзб> <Роне?> и большинству] как реки России, [ползла] подползала узкой змеей под крайние своды и извивалась далее в каменистой, но зеле<ной> долине, между высоких и крутых [очерченных красивыми] красиво <столпившихся?>, но в эту пору угрюмых берегов. Ветер все крепчал, и <гневный?> бурный шум [<нрзбр>] его [в шелестящем], усиленный воем и шелестом колких <кустов?> [<нрзбр>] покры<вавших> эти высоты и склоны, преследовал меня, когда я спешно спуска<лся> по <этой?> тропинке вниз, ища дороги. Вскоре нашел я ее и оглянулся в последний раз назад. Солнце садилось за развалины, светлые камни потемнели, и в [темных?] резных полукружиях сводов торжеств<енно> [золот<ело?>] сияло небесное золото. Арки, казалось, вмещали в себя золотое поле, как в византийс<ких> [церк<вах>] храмах; фантазия могла по воле наполнять их строгими и <торжественными?> образами, подобными мозаичным ликам. [Скоро настал вечер.] Между тем на Севере, над противоположным берегом реки, выплывала полная луна. Я шел назад по дороге, обставле<нной> фиговыми деревьями, лишенными листья [и обвешенными голыми шариками, остатками прошлогодних плодов].

По сторонам ивоподобные, серосребристые, низкие оливы встречались >стадами?>, <посеянные?> <на?> <равном> <расстоянии?> друг от друга. Чем более сгущался <светло?> сизый цвет сумерек, пронизанный лунными лучами, тем бурней и порывистой становил<ся> мистраль, тем светлей казалась ровная, как скатерть, дорога. [Убит<ые?>] [Известковые дороги Прованса гладки и тверды, как <нрзбр>] [как бы <нрзбр, м. б., недописано> из <пепла?>] <белы?> и гладки как <нрзбр> из <пепла?>] Я часто на повороте ошибался, думая, что это <вода?>. Контуры сглажи<ваются>, а воображение усилива<вает> <нрзбр>. Кажется, что идут по этой дороге легионы» [Котрелев, Иванова 2001: 10–12].

Возникновение образа акведука Pont du Gard в этом тексте подобно появлению аттрактора в предельно напряженном культурном поле, о внетекстовых реалиях которого было сказано выше. Возвышенная, медитативная интонация и сюжет этого наброска указывают на его сходство с таким популярным жанром живописи XVIII в., как архитектурный пейзаж и особенно каприччио. Обращают на себя внимание такие характерные детали, как естественная обстановка берегов Гарды с изображением таинственной руины — акведука, на фоне которых изображены занимающиеся повседневными делами стаффажные фигуры людей и животных. Параллели с картинами Б. Белотто («Каприччио с Колизеем»), Дж. П. Панини («Каприччио с римским Форумом») и, конечно, с гравюрами Пиранези очевидны. Жанр каприччио как жанр фантастического пейзажа или пейзажа с элементами фантастики предполагает существование тайного или потаенного образа, столь соответствующего мироощущению Иванова⁵. Анализ текста предполагает обнаружение этой тайны, которое должно сработать подобно взрывному устройству и открыть потаенный смысл.

Начнем с того, что Pont du Gard, его окрестности, сама конструкция моста в описании Иванова — это своего рода гетевский Urphänomen. Его запечатление и познание происходит в соответствии с гносеологическим подходом, предложенным Гете в его учении о цвете. В первом абзаце возникает общая картина акведука, затем следует серия предложений — «снимков» отдельных фрагментов, после чего начинается процесс восхождения — нисхождения с нарастанием напряжения

⁵ Ср. с характеристикой символистского хронотопа как хронотопа тайны в работе Д. М. Сегала «Русская семантическая поэтика двадцать пять лет спустя» [Сегал 2006: 221–223].

(см. мотив усиления ветра), завершающийся новой картиной акведука, основанной на мотиве христианского преображения — под действием вечного римского хронотопа. В заключении возникает образ вечно происходящей истории: рассказчику видятся идущие римские легионы. Это превращение линейного в циклическое — своего рода *telos* описания Иванова.

Описание Pont du Gard демонстрирует метод познания явления на основе приобретения им особых качеств в римском хронотопе в соответствии с его представлениями о теургическом искусстве. Это первая в творчестве Иванова попытка запечатления процесса, названного им впоследствии «*a realibus ad realiora*»⁶. Переход от видимой реальности к ее реальной скрытой сущности образует во фрагменте Иванова основу сюжета, начало и конец которого завершается взрывным моментом — возникновением образа-символа: 1) пристальное всматривание⁷ и вслушивание автора-рассказчика заканчивается взрывным образованием в конце первого абзаца — появлением образа акведука — льва (см. ниже подробнее); 2) второй взрыв — вспышка: видение преображенного образа акведука, становящегося подобным иконостасу византийской церкви.

Пытаясь понять особенности этого сюжета, следует обратить внимание на проявляющуюся в набросках «Волшебная страна ITALIA: Pont du Gard; «Рим! Наконец я твой! Святой, великий Рим...» высокую чувствительность будущего поэта к историческим локусам, связанным с представлениями о внезапности, неожиданности, разломе, взрыве, ср. лейтмотив необработанного или едва отесанного камня /нагромождения камней в описании: «каменной отмели», «каменистые откосы берегов», два стада овец двигались по *каменистому* скату; «отверстия между раздвинутыми над головой *каменными* плитами давали доступ свету и <нрзбр> щель, местами прерываясь, тянулась между *плитами* потолка и <нрзбр> огромными *глыбами* стен. Едва отесанные, они часто [выступали] неправильно выст<упали> и стесняли и без того узкий

⁶ Иванов писал по этому поводу: «...в эстетических исследованиях о символе, мифе, хоровой драме, реалиоризме (пусть будет мне позволено употребить это словообразование для обозначения предложенного мною художникам лозунга: «*a realibus ad realiora*», т. е.: от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей) — я подобен тому, кто иссекает из кристалла чашу, веря, что в нее вольется благородная влага, — быть может, священное вино» («Экскурс II. Эстетика и исповедание», дополнение к [Иванов 1908] — [Иванов 1971-87; II: 571]).

⁷ См. о важности мотива зрения у Иванова [Котрелев 2002].

путь; скрепленные здесь, в <ограде> <нрзбр> водопровода цементом, <нрзбр> они казались [нерушимой?] *циклопической твердыней*»; Гарда, [ползла] подползала узкой змеей под крайние *своды* и извивалась далее в *каменистой*, но зеле<ной> долине; солнце садилось за *развалины*, светлые камни потемнели».

Нагромождение камней, развалин, обломков, плит вызывает ощущение произошедшего здесь когда-то взрыва, боя и т. п. Вполне возможно, что, готовясь к своему паломническому маршруту, Иванов вспомнил и о «Географии» Страбона. В IV книге своего труда Страбон детально описывает и анализирует физико-географическое, историческое и мифологическое происхождение рельефа местности, особенностей климата, достопримечательностей флоры и фауны Нарбоннской Галлии. По ней проходит интересующая нас часть пути Иванова [Жотрелев, Иванова 2001: 21]. Глядя на Pont du Gard, на его огромную каменную громаду, постепенно разворачивающуюся перед его глазами, Иванов мог вспоминать соответствующие места из «Географии» Страбона, где повествуется в том числе и о Каменной долине, лежащей между «Массалией и устьями Родана» — Марселем и устьями Роны, то есть местности, которая находится чуть ниже Нима. Основная особенность Каменной долины — покрывающие ее камни, которые, согласно сегодняшним исследованиям, были принесены сюда благодаря бурному течению реки Дюранс во время последнего ледникового периода, т.е. речь идет о камнях — обломках ледниково-тектонического происхождения. Как пишет Страбон, Каменная долина «полна камней такой величины, которые могут уместиться в руке, и под камнями растет дикая кормовая трава, которая представляет тучные пастбища для скота» [Страбон 1994: 182].

Исторические версии происхождения Каменной долины, приводимые Страбонам, предполагают ее образование вследствие взрывных процессов. Это могут быть взрывы в земной коре: согласно гипотезе Псевдо-Аристотеля, Каменная долина была образована в результате землетрясений — «бравов», то есть таких взрывов поверхности земли, при которых почва поднимается и опускается вертикально, под прямым углом. Версия Посидония предполагает разломы застывшего соляного озера, очевидно, подобные взрывам ледяных заторов. В любом случае в физико-географической версии Страбона взрыв возникает по направлению от земли к небу.

Страбон приводит и мифологическую версию образования Каменной долины. Прометей в эхилловском «Освобожденном Прометее»,

указывая Гераклу путь с Кавказа к Гесперидам, говорит о посылаемом Зевсом каменном граде из грозового облака, который поможет ему одолеть лигуров. В версии мифологической взрыв сначала образуется вверху, в небе, а затем переносится в земное пространство боя [Страбон 1994: 182–183].

Уместно сравнить с этой приводимой Страбоном мифологической версией эпитет Иванова «циклопическая (твердыня)», который применительно к акведуку вызывает образ скрывающегося где-то внутри него Полифема с огромным куском скалы в руках. Это сравнение вызывает сопоставление с пейзажной живописью XVII–XVIII вв., например с картиной Пуссена «Пейзаж с Полифемом», но только речь идет не о мирном Полифеме, тоскующем о Галатее, а о разъяренном циклопе «Одиссеи». Очевидно, что внутри текста Иванова таится опасность, опасность взрыва и какой-то силы, его вызывающей. Во всяком случае, взрывное пространство Каменной долины во всех версиях Страбона могло быть актуально для Иванова с точки зрения пространственных характеристик мотива камней, плит, руин.

Нельзя не добавить, что в художественном и историческом сознании Иванова открывающаяся перед ним панорама Окситании должна звучать отголосками всех бывших здесь взрывных событий. Как уже было сказано, маршрут Иванова проходил по Провансу — той части Gallia Narbonensis, где происходили события знаменитой Bellum Gallicum — Галльской войны 58–50 гг. до н. э., известные каждому гимназисту по «Запискам о Галльской войне» Юлия Цезаря. Pont du Gard находится в эпицентре легендарных мест и событий великой войны. Гул и взрывы сражений, свистящие над головой камни, пущенные из пращи, могли звучать в ивановском ветре внутри акведука. Их слышит автор-рассказчик, глядящий на Pont du Gard и представляющий римские легионы, марширующие по ночной дороге. К ним на фоне владеющего будущим поэтом настроения паломничества надо добавить и религиозные столкновения, такие как страсти альбигойских сражений и Нимская резня.

Момент встречи Иванова со знаменитым Pont du Gard должен рассматриваться в целом в контексте совершаемого им личного «священного похода» в грозно манящее взрывами пространство географии, истории, религии и культуры. Стремление обнаружить источник скрытой в этом пространстве силы могло поддерживаться знаменитыми описаниями Pont du Gard в «Исповеди» Руссо, о важности которой уже говорилось выше, и в путевых записках Дюма и Стендаля. Во всех этих

текстах Pont du Gard наделяется функциями необыкновенного объекта, возникшего как результат силы римского духа.

Так, Руссо в «Исповеди» оставил известное описание Pont du Gard в своей «Исповеди», на сходство с которым ивановского наброска указывают Н. В. Котрелев и Л. Н. Иванова.

«Мне советовали посмотреть Гардский мост; я так и поступил. Позавтракав отличными фигами, я взял себе проводника до Гардского моста. Это было первое римское сооружение, которое я видел. Я ожидал увидеть памятник, достойный рук, создавших его. Но он превзошел мои ожидания, и это было единственный раз в моей жизни. Только римляне могли создать подобное. Вид этого простого и благородного сооружения поразил меня тем сильнее, что оно находится в пустыне, а уединенность и тишина значительно усиливают впечатление от предметов и вызываемый ими восторг. Дело в том, что так называемый мост этот не что иное, как водопровод. Невольно задаешь себе вопрос: какая сила перенесла эти огромные камни так далеко от каменоломни и собрала столько тысяч человеческих рук в необитаемое место? Я обежал три этажа этого великолепного сооружения, почтение к нему почти лишало меня смелости попирать его ногами. Отзвук моих шагов под его необъятными сводами казался мне мощным голосом тех, кто их построил. Я терялся в этой необъятности, словно насекомое. Чувствуя себя маленьким, я в то же время ощущал нечто возвышающее душу и со вздохом говорил себе: «Зачем не родился я римлянином?» Несколько часов пробыл я там в восхищенном созерцании» [Руссо 1949: 150].

Характерно, что Руссо до такой степени поражает водопровод в пустыне, чудесным образом построенный усилиями невидимых тысяч рук в необитаемом месте из огромных камней, что он ощущает себя «насекомым» в этом римском хронотопе и грустит о том, что не родился римлянином, то есть тем, кто обладает соответствующей акведуку силой и репрезентативностью. Вопрос об источнике этой силы является одним из культурных ориентиров текста Иванова. Вряд ли можно согласиться в этой связи с утверждением Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой о случайности переключки между описаниями этого места у Руссо и Иванова, который, с их точки зрения, лишь воспроизводит «жизненный опыт гуманиста» [Котрелев, Иванова 2001: 19–20].

Иванов, описывая Pont du Gard, прекрасно понимает, что перед ним знаковое пространство в европейской культуре. Оно уже было описано Т. Смоллеттом в «Travels Through France and Italy» (1766), книге, столь повлиявшей на создание Л. Стерном знаменито-

го «A Sentimental Journey Through France and Italy» (1768), которое, в свою очередь, обусловило доминирующее положение травелогов в европейской литературе со второй половины XVIII в. Анатомически точное описание Гардского моста у Смоллета сменяется восхищенным, даже экстатическим образом в «Исповеди» Руссо. Иванов использует именно тот способ путешествия, на котором еще до Стерна настаивал Руссо в «Эмиле», указывая, что надо отправляться в путь не как курьеры, а как путешественники, осматривая все, что находится между началом и концом путешествия, внимательно, подробно, и, главное, путешествовать пешком, подобно греческим философам. Это была революция в самой идее путешествия, и Руссо следовали практически все, и прежде всего Гете [Hammer 1973: 96]. Автор-рассказчик у Иванова идет осматривать Pont du Gard пешком, ср. слово «прогулка». В наброске очевидна имитация возвышенной интонации Руссо, намеренно подчеркивается структурная симметрия с его описанием, используются даже такие мелкие детали текста Руссо, как, например, упоминание инжира — фиг, см. в наброске Иванова упоминание фиговых деревьев, лишенных листвы и обвешенных «голыми шариками, остатками прошлогодних плодов».

Думается, что в наброске Иванова есть определенная зависимость от «Исповеди» Руссо как таковой. «Исповедь» — всенародное покаяние, тяжкое унижение самолюбия и страстная самозащита, демонстрирующая миру невиданное доселе «Я». Восхитивший Руссо акведук — Pont du Gard — только один из эпизодов его воспоминаний, маленькое звено в цепи событий, возвращающее автора-рассказчика в его детство, к воспоминаниям о библиотеке матери и отца и детским мечтам о Риме и свободе. Иванов в своем фрагменте путем отсылки к «Исповеди» Руссо создает модель современного мира, в которой фигура автора-рассказчика противопоставлена духовной и физической мелкости *сегодняшних* «провинциалов» — жителей Прованса так же, как противопоставлены им римляне. Только автору-рассказчику дано зреть знаменитый акведук на фоне миражного видения римской мощи, римского гения в его соединении античного и христианского.

Еще более усиливают в тексте Иванова напряжение культурного ряда, образуемого Pont du Gard, переключки со Стендалем и Дюма. Стендаль сравнивает этот «труд суверенного народа» — «à cet ouvrage du peuple-roi» с воздействием возвышенной музыки. Подобно Руссо, Стендаль противопоставляет избранных, которым открывается красо-

та древнего монумента, и обывателей, мечтающих только о деньгах⁸. Иванов, пользуясь, таким образом, все той же парадигмой противопоставления избранных и обывателей, описывает все нарастающую древнюю и современную музыку, словно рождающуюся внутри акведука, — свист и шум ветра. Это тот самый мистраль, о котором как об одном из ненастий этих мест пишет Стендаль. Первым описал этот ветер опять-таки Страбон: «Вся лежащая выше страна, как и эта, подвержена действию ветров, но черный северный ветер, резкий и холодный, обрушивается на эту равнину с исключительной свирепостью; по крайней мере говорят, что он увлекает и катит даже некоторые камни; порывы ветра сбрасывают людей с повозок и срывают с них оружие и одежду» [Страбон 1994: 183]. Этот ветер считали даже причиной образования Каменной долины. Можно сказать, что Иванов описывает своего рода музыку ветра как творческой стихии, ветра истории и культуры. Его порывы словно выстилают дорогу автору-рассказчику: «Чем более сгушался <светло?> сизый цвет сумерек, пронизанный лунными лучами, тем бурней и порывистой становил<ся> мистраль, тем светлей казалась ровная, как скатерть, дорога». Земля и вода соединяются в единую стихию при свете полной луны, и автору-рассказчику дорога временами кажется рекой. Именно в этой музыке ветра, луны, земли и воды в тексте возникает видение «суверенного народа» — римских легионеров, носителей силы римского духа. Сила ветра и сила духа восходят к одному мифопоэтическому источнику в наброске Иванова, напоминая о библейском представлении о духе, реющем над водами, ср. ивритское *ruah*, означающее и ветер, и дух.

Не менее важны для Иванова наблюдения Дюма. Дюма пишет об удивительном эффекте, производимом самой идеей гранитной гряды Pont du Gard, которая объединяет две горы радугой из камня и заполняет весь горизонт тремя этажами порталов, восхитительно позолоченных восемнадцатью веками солнца.⁹ Восемнадцать веков солнца могли ассоциироваться у Иванова с христианством, во всяком случае, и в описании знаменитого римского акведука появится золотящее его арки солнце и образы святых. Сюжет обретения истины путем трансформа-

⁸ «Ce monument doit agir, ce me semble, comme une musique sublime, c'est un événement pour quelques cœurs d'élite, les autres rêvent avec admiration à l'argent qu'il a dû coûter». [Stendal 1877: 112].

⁹ «Il est impossible de se faire une idée de l'effet produit par cette chaîne granitique qui réunit deux montagnes, par cet arc-en-ciel de pierre qui remplit tout l'horizon, par ces trois étages de portiques qu'on splendorément doré dix-huit siècles de soleil» [Dumas 1841: 27–28].

ции объекта может также восходить к Дюма. Так, в главе 26 «L'auberge du Pont du Gard» второй части романа «Граф Монте-Кристо» Эдмон Дантес заставляет Гаспара Кадрусса рассказать ему правду о своем аресте. На фоне этих описаний встречи с хронотопом грозной опасности, силы, красоты, правды и тайны все более интересным становится вопрос о том, что же кроет в себе в тексте Иванова образ акведука Pont du Gard.

Созданная Ивановым целостность картины Pont du Gard из-за этих взрывных образований далека от представлений об утопической гармонии. Целостность здесь лишь призвана актуализировать проблему соотношения цикличности и линейности. Можно сказать, что образ акведука образован путем взрывного взаимодействия ряда элементов, в котором образуется эксплозивная точка перехода — point, где и происходит внезапное пересечение смыслов. Мотив римской арки / аркады арок / акведука в хронотопе закатного дня или лунной ночи, который принято рассматривать в качестве соловьевского символа «примирительного гармонического всеединства» у Иванова [Шишкин 2011a: 69], это наглядно демонстрирует.

Появление эксплозивной точки в созданной Ивановым картине римского акведука связано с мотивным комплексом *зияние/наполнение*. Арка /акведуки возникает здесь сначала как знак: «Там, где двумя рядами холмов *означалась* в стороне речная долина...» Рельеф речной долины, отмеченной двумя рядами холмов, может быть представлен как две параллельные линии с полукругами — заполненными землей арками холмов, см. глагол «означалась». После холма как знака арки в тексте появляются сами римские арки. Обратим внимание, что они не пусты, а заполнены цветом: «*голубели...* около десятка больших, величавых арок». В пейзаже возникает противопоставление и связь небесной воздушной арки и земной арки холма, и акведука, перекинутый над рекой, на границе между небом и землей, словно воплощает их союз.

Дуги арок сквозные, ср. «сквозить», «сквозняк». Определение «сквозных» предполагает направленное движение воздуха сквозь определенное пространство. Фонетика первого абзаца основана на скоплении [з] в сочетании с [и] и [а]: «*Издали завидел я; зимние; застигнуть; означалась; сквозных; образованном; неизгладимо; здесь; [внезапно]; вызывает; зияющее, возвестит*». Сквозящее пространство полукруга арки транслирует в окружающее пространство цвет и звук, который далее коррелирует в тексте с шумом мистралья. Вначале слышен лишь еле уловимый свист «-з-и-а», предвещающий взрыв в конце абзаца: «Этот

нежданный [, <нрзбр, м. б., несомненный?>] след и [<нрзбр>] несоменная печать Рима, неизгладимо отметившего здесь свое властное и творческое присутствие, [явьясь] [внезапно представ] вызывает волнение, отчасти подобное тому, которое испытываешь, когда, неожиданно, отдаленное, зияющее рыкание возвестит присутствие льва...»

Сравнение «зияющее рыкание... льва» превращает знаменитый мост Pont du Gard в подобие львиной пасти, обрамленной, как львиной гривой, холмами долины Гарды. Голубеющие арки акведука демонстрируют в рамках ивановского сравнения сходство с зубами молодого льва. Обратим внимание на то, что сравнение с пастью льва представляет собой явную точку бифуркации, отмеченную фонетически (зияа — ры) и образно — «льва». Подобная точка бифуркации отныне станет постоянным компонентом описания римских артефактов в творчестве Иванова. Ее создание в тексте связано с реализацией символического представления о соответствиях между явным и скрытым, сущности и маски¹⁰. Благодаря присутствию такой точки бифуркации римские древности внезапно обретают вновь свой неповторимый голос и возвращают прежнюю, согласно Иванову — вечную, мощь. Возникающие во взрывной точке образы львиной пасти и «зияющего рыкания льва» и предшествующий им в том же предложении образ «печати Рима», «неизгладимо отметившего здесь свое властное и творческое присутствие», преобразуют мирный пейзаж современного Прованса в римскую provincia, восточную часть нарбоннской Галлии. Именно в этом образе оживающего в львином рыке акведука заключается тайна ивановского sarcissio. Цель путешествия автора-рассказчика заключается в этом открытии.

Рассматриваемое последнее предложение первого абзаца и точка бифуркации в нем являются одновременно способом трансформации временного компонента хронотопа, переключением линейного модуса на циклический и возможностью преобразования облика лирического героя. Если вспомнить о том настроении, которое владело Ивановым, отправляющимся в паломнический поход, можно предположить, что одной из моделей такого странствия были апостольские путешествия, совершающиеся в атмосфере постоянной угрозы со стороны Рима. Сравнение Рима со львом, львиной пастью возникает в этом случае совершенно естественно, ср. постоянную угрозу подвергнуться казни

¹⁰ Иванов как один из теоретиков символизма многократно обращался к этой идее, особенно в работе «Две стихии в современном символизме», см., в частности, его анализ стихотворения Бодлера «Correspondances» [Иванов 1908].

damnatio ad bestias, обычно понимаемой как растерзание львами, казни, которой подвергся, например, ученик Иоанна Богослова, Игнатий Богоносец (Игнатий Антиохийский); о ее угрозе пишет во 2-м Послании к Тимофею апостол Павел¹¹. В библейском контексте лев как образ смертельной опасности соотносится с книгой пророка Даниила и проверкой истинности веры. Автор-рассказчик ставит таким образом себя как главного героя путевого очерка в ситуацию испытания веры.

В этом отношении важен описываемый далее в тексте трудный путь внутри акведука, преодолев который автор-рассказчик видит римскую руину преобразенной в подобие византийского собора. В таком контексте образ акведука может соотноситься и с мощью христианства, ср. pontifex maximus как именование римских императоров и римских пап со всей соответствующей этому выражению символикой, см. его соотношение с образом моста и семантикой обязанностей по отношению к религиозному, государственному и общественному устройству. С символикой льва в тексте могут соотноситься образы римских пап, и прежде всего Льва I Великого, спасителя Рима от Атиллы и полчищ гуннов, провозгласившего идею о верховенстве римского епископа над другими христианскими патриархами. В плане упомянутой выше ивановской дихотомии эволюционного и катастрофического такое сопоставление вполне возможно. Так за описанием акведука у Иванова возникают контуры всей истории Рима и римской церкви.

Подчеркнем, что эта возможность создается благодаря существованию точки бифуркации как момента сдвига, переполнения, взрыва в мотивном комплексе *зияние/наполнение*, причем мотив наполнения создает ряд значений, в том числе и противоположных. Нельзя не отметить, что точка бифуркации в тексте Иванова имеет и жанровую функцию. Шифтер — причастие «зияющий» вместе с Ich-Erzählung превращает образ акведука как зияющей пасти римского льва, время от времени оглашающего своим рычанием всю мировую округу, в своего рода видение. Слово «зияющее» создает в тексте мгновенное и тотальное приращение смысла или «взрыв» в терминах Лотмана. Исторически конкретное путешествие, традиционные путевые записки приобретают характер мифопоэтического странствия в вечно происходящую историю.

¹¹ «Господь же предстал мне и укрепил меня, дабы через меня утвердилось благовестие и услышали все язычники; и я избавился из львиных челюстей» (2-е Послание к Тимофею, 4–17).

Импульс мотива заполнения арочных конструкций оказывается неисчерпанным. Последующее описание акведука, реки, ее дна, берегов, текущей воды продолжает тему заполнения пространства. В тексте есть два образа моста: акведук и прислоненный к нему новый мост. Новый мост заполнен буколически-мирным движением стад овец, пастухов «в пестрых полосатых плащах» и их собак. Здесь тихо и ничто не мешает происходящему. В это же самое время внутри акведука все с большим трудом идет автор-рассказчик, вокруг которого шумит все более усиливающийся ветер, затрудняющий его движение. Страх автора перед наступающими сумерками корреспондирует с силой преследующего его «исторического» ветра и сопротивлением пейзажа, символизирующего римскую мощь. В картинке буколической современности заполнение ассоциируется с рабским состоянием: во всех вариантах текста она оказывается предваренной словами о силе Рима, «неизгладимо отметившего здесь свое властное и творческое присутствие», или даже «неизгладимо отметившего [своим] свое присутствие в [порабощенной <доселе?>] покоренной духовно стране...». В картине описания пути автора-рассказчика внутри акведука заполнение происходит за счет усиления силы ветра, который становится символом этой покоряющей духовной силы.

Далее возникает следующий вариант антитетических мотивов *зияние/наполнение*: после того, как внутри акведука прошел автор-рассказчик, пространство зияющих арок заполняется светом заходящего солнца и становится подобием византийского собора. Возникновение миражного облика византийского храма над римской провинцией в духе идеи Моммзена о Риме как основе гуманитарной культуры XIX в. столь же логично у Иванова, как и конец всего фрагмента: он завершается видением наступающего на ночную современность Рима. Так образы христианства вступают в этом фрагменте Иванова в вечный союз и спор с величием Древнего Рима.

Как показывают варианты этого фрагмента, по мере работы образ Рима все более соотносится с представлением не только о мощи тела и воли, с которой нельзя мериться современному человеку, «как со львом и королевским тигром», но и с «демоническим обаянием» римлян, их дальновидностью, ясностью мысли, духовным, интеллектуальным и культурным превосходством, их зоркостью [Котрелев, Иванова 2001: 15–16]. Последнее свойство также окажется важным, поскольку в последующих стихах Иванова мотивы арки, зияния и способов его заполнения будут также соотноситься с мотивом зорко глядящих глаз,

см., например, стихотворение «Колизей» в цикле «Итальянские сонеты» в «Кормчих звездах». Рим, будучи «расою могущественных хищных зверей» [Котрелев, Иванова 2001: 16], высматривает свою жертву, готовый к нападению. «Гений Римского народа» просыпается в мирной, ничего не подозревающей современной долине Гарды, оглашает ее грозным львиным рыком и затихает в золотом блеске византийских мозаик. Акведук, таким образом, приобретает в вариантах этого первого римского наброска Иванова амбивалентную семантику угрозы миру и одновременно его спасения.

Образ арки, заполненной светом, воздухом или вихрем, может приобретать в других стихотворениях Иванова как значение силы спасения, как, например, в стихотворении «Воззревшие», ср. здесь также образ «скимнов» — молодых львов, так и восторга разрушения, подобно тому как это происходит в «Кочевниках Красоты» [Иванов 1971-87; 1: 749, 778]:

<p><u>«Воззревшие»</u> Благословляю, други, Дней ваших хоровод <u>И столпных сеней дуги</u> <u>Вкруг ясной тайны вод.</u> Мысы рассветных гимнов, И башни в поле звезд, <u>Скиты скитальных скимнов,</u> И скалы орлих гнезд!</p>	<p><u>«Кочевники Красоты»</u> <i>И с вашего раздолья</i> <i>Низриньтесь вихрем орд</i> На нивы подневолья, Где раб упрягом горд. Топчи их рай, Атилла, — И новью пустоты Взойдут твои светила, Твоих степей цветы.</p>
--	--

Зияющее пространство, опасное своей жаждой наполнения, будет предметом постоянного поэтического размышления Иванова. Даже здесь, в этом первом опыте, мы видим амбивалентное развитие этой темы, см. в наброске «Pont du Gard» на л. 6: «Вид внезапно представшей римской аркады своеобразно поражает современного путешественника. Не красота очертаний заставляет тогда сильнее биться сердце, и не поэзия воспоминаний: но есть в этих каменных полукружиях особенный смысл и особенная окаменелая жизнь, как в далеких сфинксах, заносимых песками [Ливий<ской> пустыни] пустыни» [Котрелев, Иванова 2001: 15]. Так возникают лейтмотивные для русского символизма образы сфинксов и каменных полукружий, о которых применительно к Иванову и независимо от него будет писать Блок.

В набросках 1892 г. только намечены отдельные мотивы мифопоэтического сюжета Рима, которому суждено будет воплотиться в творчестве Иванова. Однако существен здесь подход к вещи — предмету — объекту, характерный для его последующего творчества. В частности, за комплексом *зияние/наполнение* можно видеть столь характерное для него актуальное восприятие образа платоновской пещеры как основы размышления о государстве, государственной власти и воспитании граждан. Акведук Pont du Gard — своего рода тень предметов другого мира, постичь который пытается автор-путешественник, пристально вглядываясь в представшую его взгляду монументальную римскую руину. Если представить себе, что заходящее за развалины солнце — платоновский источник света, то в «резных полукружьях сводов» появляются истинные предметы — византийские мозаики с ликами святых. При этом о текущей под акведук, т. е. с Востока на Запад, Гарде говорится, что она быстрая и металлически-синяя, как реки России. Так в пейзаже римской provincia происходит символическое соединение Востока и Запада, а автор — пилигрим в хронотопе создаваемого им римского текста — становится свидетелем своего рода епифании, которая как-то связана с современными государственными устройствами¹².

Возникающий в первом ивановском фрагменте мотив зияния арок акведука впоследствии станет лейтмотивом зияния полукруглого, круглого или эллиптического пространства римской арки / аркады / аркатуры (слепых арок) / акведука / Колизея и т.п. архитектурных римских конструкций в его поэзии. Логически с ним связан мотив наполнения зияющего пространства арки светом, тьмой, цветом, предметами, людьми и проч., который также впервые возникает в описании Pont du Gard. Точки перехода от открытости к зиянию и от пустоты к наполнению являются точками бифуркации, смысловыми эксплозивными points Иванова.

Приведу несколько примеров. Так, очевидна в связи с комплексом *зияние/наполнение* устойчивость функционирования жанра *caricciò*, интенция поиска скрытой внутри стихотворения-«картины» тайны и возникающих видений. Семантический сюжет сонета «Колизей», локуса, основанного на системе арок и аркад, строится на мотиве наполнения пространства сначала мраком и гулкостью, затем серебряным светом луны и сном. Сонное — слепое — мертвое пространство

¹² В этом отношении чрезвычайно важны наблюдения В. Н. Топорова о семантике пещеры.

Колизея («как впадины, очей потухнувших аркады / Глядят окрест») наполняется призраками «рода Неронов и Локуст». Темнота арок пронзается их взглядами, устремленными на героя [Иванов 1971-87; I: 621], ср. переключку с начальным мотивом стихотворения Пастернака «Гамлет». Заполнение пространства далее связано с метафорами воды // кровавых вод («плеск», «клик», «прилив»), все ближе подступающих к центру арены. Point стихотворения — видение распятия в центре арены. Распятие было поставлено папой Бенедиктом XIV, который посвятил Колизей Страстям Христовым как место, обогреченное кровью многих христианских мучеников, и приказал водрузить посреди его арены громадный крест, а вокруг него поставить ряд алтарей в память истязаний, шествия на Голгофу и крестной смерти Спасителя. Этот крест и алтари были удалены из Колизея в 1874 г., но для духовного зрения Иванова это был актуальный факт, тем более что он еще мог видеть остатки голгофы — основания креста [Davidson 1989: 162]. Видение возникает в картине *cariccio* стихотворения как результат эвокации истории лирическим героем, системой его вопросов о сути происходящего.

Другой пример мотивного комплекса *зияние/наполнение* с точкой бифуркации основан на сходстве образа арки с символикой купола и кубка. В «Римских сонетах» (1924) само пространство Рима становится подобным таким аркам — куполам и кубкам, которое заполняется водой и золотым светом. Например, в последнем сонете «Monte Pincio» («Пью медленно медвяный солнца свет...») возникает образ Рима — «сей кубок Дня венчальный» [Иванов 2011: 45]:

Не медом ли воскресших полных лет
Он напоен, сей кубок Дня венчальный?
Не Вечность ли свой перстень обручальный
Простерла Дню за гранью зримых мет?

Образ Рима — кубка Дня является эксплозивной точкой в этом тексте. Он создает в максимально наполненном медом солнца и звоном колоколов пространстве не только видение платоновско-соловьевской Вечности — подруги Дня, но и образ утраченной возлюбленной лирического героя. Этому способствует параллель с образом «Дня влажнокудрого» в стихотворении «В Колизее», посвященного, как полагает П. Дэвидсон, описанию первой любовной встречи Иванова и Зиновьевой-Аннибал в марте 1895 г. [Davidson 1989: 159]. Вместе со

словами «за гранью зримых лет» — парафразом строки из стихотворения Фета «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...» (1844) («Когда мои мечты за гранью прошлых дней / Найдут тебя опять за дымкою туманной, / Я плачу сладостно, как первый иудей/ На рубеже земли обетованной») ¹³ — образ полного кубка Дня, на который смотрит лирический герой, создает эвокацию образа утраченной возлюбленной как результат реализации мотива наполнения.

Возникновение образа утраченной любви вполне соответствует наблюдению А. Е. Климова о существующей в этом сонете перекличке с «кольцом Возвращения» Заратустры ¹⁴. Очевидно, что образ Дня в «Monte Pincio», как и образ «влажнокудрого Дня» в стихотворении «В Колизее», дионисийского происхождения, ср. с параллелью «Дионис — Аполлон» в работе Иванова «Дионис и прадионисийство». Образ Дня в обоих текстах находится в центре пространства, подобного арочной конструкции или кубку. В стихотворении «Колизей» он возвышается в центре арены, ср.: «Вкруг помрачался, вкруг зиял / Недвижный хаос Колизея», причем глагол «зиял», как и в наброске 1892 г., требует в семантическом сюжете стихотворения появления мотива наполнения, воплощением которого становится любовь лирических героев. В сонете «Monte Pincio» образ Дня, также размещенный в центре римского пространства, становится той точкой, где вновь происходит дионисийское наполнение, возвращение к истоку любовного напитка, ср. образ перстня Вечности с образом колец в «Кольцах» Зиновьевой-Аннибал — «Кольца — в дар Зажегшему... / Океану любви — наши кольца любви!» и в стихотворении «Жертва» Иванова («Кормчие звезды»). Рим, таким образом, был и остается для поэтаместилищем и средоточием дионисийской полноты, связанной с представлениями о любви и вере. Зияние, разрушение существует рядом с наполнением и созиданием.

И наконец, открывающаяся пустота — зияние круглого/эллиптического римского пространства может быть прямым напоминанием о священности платоновской республики. В «Римском дневнике» (1944) в цикле «Via Sacra» маленькое горизонтальное пространство «журчливого садика» на Тарпейской скале взрывается, разрушается ломом, топором и мотыгой. В открывшемся уходящем вниз проеме — подобии пеще-

¹³ Отмечено Р. Е. Помирчим, см.: [Иванов 1995: 350].

¹⁴ *Klimoff A.* Dionysos Tamed. Unpublished dissertation, Yale Universite. 1974. P. 63; цит. по: [Шишкин, Тахо-Годи 2011: 104].

ры — возникает видение огромного пространства римского Форума — «бессмертного кладбища» и одновременно живого пространства римской республики, дорога на Капитолий, по которой идут Авгур и Квирит.

Римское пространство в его циклическо-эксплозивном варианте порождает мифопоэтический образ истории в его религиозном, философском, этическом и эстетическом виде в стихах Иванова. Отсюда такая распространенность жанров видения, *sarģisģio*, частое использование экфрасиса в его римских текстах, безотносительно ко времени их создания, от 1892 г., когда был создан рассмотренный выше фрагмент «Волшебная страна ITALIA: Pont du Gard; «Рим! Наконец я твой! Святой, великий Рим...», и вплоть до «Римского дневника» 1944 г. С этой точки зрения можно сказать, что образ Вечного города — константа мифопоэтики Иванова. Рим как общее и римское как частное, несущее все признаки общего, соотносятся в поэтике Иванова с представлением о циклическом в мифе. «То, что с точки зрения немифологического сознания различно, расчленено, подлежит сопоставлению, в мифе выступает как вариант (изоморф) единого события, персонажа или текста. Очень часто в мифе события не имеют линейного развертывания, а только вечно повторяются в некотором заданном порядке...» — писали в работе «Литература и мифы» Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский [МНМ 1980]. В определенной мере можно сказать, что принцип изоморфизма соотносит часть римских сюжетов Иванова с тем мифопоэтическим подходом к римскому хронотопу, который был представлен уже в его первых римских набросках 1892 г.

Значение этого изоморфизма ивановского римского тезауруса особенно важно в сопоставлении с полемикой о ценности культуры с М. Гершензоном в ситуации взорванной и растерзанной на части России 1921 г. Говоря о соотношении циклического и эксплозивного у Иванова, надо отметить, что в его картине мира возникновение новых образов ни в коей мере не предполагает понимания взрыва как ущерба, аннигиляции, т.е. того, что связывает, например, Бахтин с представлением о катастрофе. Катастрофа предполагает, с его точки зрения, уничтожение всех и всяческих точек зрения, всех возможных смыслов, поэтому она далека от идеи катарсиса, апофеоза и триумфа [Бахтин 1996: 357]. В мировоззрении Иванова, в его концепции славянского возрождения, основанной на идее дионисийства, связываются представления о циклическом и эксплозивном в стремлении одновременно спасти тезаурус и создать новый, преображенный, радостно-победный духовный контекст.

Особенно иллюстративными, как кажется, являются в этом отношении его римские тексты. Можно сказать, что эмоциональное состояние паломника, закрепленное в сознании Иванова, приводит в результате к тому, что Рим и римский хронотоп из предмета изучения и константы размышлений становится уже в 1892 г. тем шифтером, который и в дальнейшем будет причиной качественных изменений биографического и художественного порядка. Предпринятая по настоянию И. М. Гревса поездка в Италию — в Рим — станет первым в ряду последующих ивановских «взрывов» художественного сознания. Первое видение Рима определит Вечный город как константу и одновременно аттрактор всей его будущей жизни. Так, Иванов впервые отправляется в Рим для трехлетней научной работы (1892–1895), однако в 1894 г. здесь совершится важнейший перелом в его судьбе — встреча с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, «дионисийская гроза», после которой миру является не кабинетный ученый, а поэт и философ. Рим станет воплощением «прекрасного далека», в котором осуществляются мечты. Сюда уедет Иванов навсегда из советской России 28 августа 1924 г., официально — для того, чтобы воплотить здесь проект по созданию Русской Академии в Риме, задуманный совместно с Наркомпросом и ГАХНом [Шишкин 2011b: 114], а в действительности — для того, чтобы уже никогда более не вернуться в большевистскую Россию и осуществить, наконец, свою идею, свое понимание христианского существования. 7 марта 1926 г. Иванов совершает акт приобщения к католической церкви в соборе Св. Петра в Риме, произнеся Символ веры и формулу присоединения, принадлежащую Вл. Соловьеву [Шишкин 2011b: 116–117]. Пользуясь терминологией Ю. М. Лотмана, можно сказать, что римский хронотоп является одновременно и наиболее ярким выражением циклического в биографии и творчестве Иванова, и столь же несомненным взрывным временем — странством.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1996 — *Бахтин М. М.* 1961 год. Заметки // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 329–360.
- Бахтин 2000 — *Бахтин М. М.* Вячеслав Иванов // М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 318–328.
- Брагинская 2004 — *Брагинская Н. В.* Славянское возрождение античности // Русская теория 1920–1930-х гг.: Материалы десятых Лотмановских чтений: Сб. ст. / Отв. ред. С. Н. Zenкин. М., 2004. С. 49–80.

- Иванов 1904а — *Иванов Вяч. И.* Поэт и чернь // Весы. 1904. № 3. Статья в 1909 г. вошла в книгу «По звездам».
- Иванов 1904б — *Иванов Вяч. И.* Ницше и Дионис // Весы. 1904. № 5. Статья вошла в книгу «По звездам».
- Иванов 1905а — *Иванов Вяч. И.* О Нисхождении // Весы. 1905. № 5 (позднее получила название «Символика эстетических начал»).
- Иванов 1905б — *Иванов Вяч. И.* Кризис индивидуализма // Вопросы жизни. 1905. № 9. Статья вошла в книгу «По звездам».
- Иванов 1906а — *Иванов Вяч. И.* Предчувствия и предвестия // Золотое руно. 1906. № 5–6. Статья вошла в книгу «По звездам».
- Иванов 1906б — *Иванов Вяч. И.* Идея неприятия мира. Впервые — как вступление к кн.: *Чулков Г.* О мистическом анархизме. СПб., 1906. Статья вошла в книгу «По звездам».
- Иванов 1907 — *Иванов Вяч. И.* О веселом ремесле и умном веселии // Золотое руно. 1907. № 5. Вошла в кн. «По звездам».
- Иванов 1908 — *Иванов Вяч. И.* Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3–4, 5; в 1909 г. включена в книгу «По звездам» с двумя дополнительными экскурсами: Экскурс I. О Верлэне и Гейсмансе; Экскурс II. Эстетика и исповедание. Цит. по: [Иванов 1971–87; II].
- Иванов 1913 — *Иванов Вяч. И.* О границах искусства // Труды и дни. М., 1913. № 7. Статья вошла в кн. «Борозды и межи».
- Иванов 1971–87 — *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: В IV т. Брюссель, 1971–1987. Цит. в тексте с указанием тома и страницы.
- Иванов 1995 — *Иванов Вяч. И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 т. СПб., 1995.
- Иванов 2011 — *Иванов Вячеслав.* Ave Roma. Римские сонеты / Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин. СПб., 2011.
- Котрелев, Иванова 2001 — *Котрелев Н. В., Иванова Л. Н.* Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год // Archivio russo-italiano III. Vjačeslav Ivanov — Testi Inediti; a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin. Salerno, 2001. P. 7–24.
- Котрелев 2002 — *Котрелев Н. В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова: Из материалов к комментарию на корпус лирики // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 7–18.
- Корецкая 1995 — *Корецкая И. В.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- МНМ1980 — *Лотман Ю. М., Миц З. Г., Мелетинский Е. М.* Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 220–226.
- Николаев 1997 — *Николаев Н. И.* Судьба идеи Третьего Возрождения // ΜΟΥΣΕΙΟΝ: Профессору Александру Иосифовичу Зайцеву ко дню семидесятилетия^ Сб. ст. / Отв. ред. В. С. Дуров. СПб., 1997. С. 343–350.
- Николаев 2000 — *Николаев Н. И.* Примечания // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков. М., 2000. С. 747–752.

- Николаев 2004 — Николаев Н. И. М. М. Бахтин, Невельская школа философии и культурная история 1920-х годов // Бахтинский сборник. Вып. 5. М., 2004. С. 259–268.
- Руссо 1949 — Руссо Жан-Жак. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя / Пер. Д. А. Горбова и М. Я. Розанова. М., 1949.
- Сегал 2006 — Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М., 2006.
- Страбон 1994 — Страбон. География в 17 книгах. Репринтное воспроизведение текста издания 1964 г. / Пер., ст. и коммент. Г. А. Стратановского / Под общ. ред. проф. С. Л. Утченко; ред. перевода проф. О. О. Крюгер. М., 1994.
- Хоружий 1994 — Хоружий С. С. Трансформации славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. № 11. 1994. С. 52–56.
- Шишкин 2011а — Шишкин А. Б. Рим Вячеслава Иванова // Иванов Вячеслав. Ave Roma. Римские сонеты / Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин. СПб., 2011. С. 68–84.
- Шишкин 2011б — Шишкин А. Б. Краткая летопись жизни и творчества Вячеслава Иванова // Иванов Вячеслав. Ave Roma. Римские сонеты / Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин. СПб., 2011. С. 106–119.
- Шишкин, Тахо-Годи 2011 — Шишкин А. Б., Тахо-Годи Е. А. Примечания к «Римским сонетам» // Иванов Вячеслав. Ave Roma. Римские сонеты / Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин. С. 92–105.
- Davidson 1989 — Davidson Pamela. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge, 1989.
- Dumas 1841 — Dumas Alexandre. Nouvelles impressions de voyage (Midi de la France). Tome 2. Bruxelles, 1841.
- Hammer 1973 — Hammer Carl Jr. Goethe and Rousseau: Resonances of the Mind. Lexington, Kentucky, 1973.
- Stendhal 1877 — Stendhal (Henry Beyle). Mémoires d'un touriste. Paris, 1877.
- Wachtel 1994 — Wachtel Michael. Вячеслав Иванов — студент Берлинского университета // Cahiers du Monde russe. Vol. XXXV (1994). С. 353–376.

Д. Красовец
(Москва–Люблина)

Взрыв в кинематографе

Юрий Михайлович Лотман написал две книги о кино: «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973) [Лотман 1973] и «Диалог с экраном» (1994, в соавторстве с Ю. Цивьян) [Лотман, Цивьян 1994]. В своем известном труде «Культура и взрыв» (1992) он также много рассуждает о кино. Помимо непосредственного интереса к этому виду искусства Лотман руководствуется желанием объяснить зрителю основы киноязыка, облегчающие понимание фильма. Если в двух книгах о кино идея взрыва отсутствует, то концепции метафоры и метонимии рассматриваются очень основательно. В «Культуре и взрыве» Лотман несколько раз применяет термин «кинометафора», именно в этом ключе мы и обратимся к взрывам в кино славянских стран.

Но сперва следует задать простой вопрос: что такое взрыв на экране? Это ведь не просто зрелищное действие в приключенческом фильме; типология взрыва показывает, что он понимается по-разному и часто взрывы являются соединением нескольких элементов:

- огненный шар или пламя;
- дым;
- разлетающаяся материя;
- непосредственный результат взрыва (воронка, разрушение);
- шум;
- подразумеваемый взрыв, т. е. ни один из вышеперечисленных элементов не присутствует.

Этот перечень уже говорит о том, что определение взрыва как такового не имеет четких границ и сосредоточено скорее на эффектах, благодаря чему взрыв ассоциируется скорее со *сгоранием*; к этой же

типологии можно было бы отнести причины и элементы пускового механизма, которые делают присутствие взрывов скрытым. Поэтому представить взрыв просто в качестве чего-то, что взрывается, не имеет большого смысла и является скорее атрибутом боевиков, нежели семиотики; в данном случае значение его будет достаточно узким и сведется к синониму слова «разрушение». С точки зрения семиотики возможности репрезентации взрыва и реализации его значений представляются гораздо более интересными. И, как любит отмечать Лотман, если дискурс является слишком очевидным и не включает в себя ничего нового и непредсказуемого, то между двумя говорящими не происходит обмена информацией: в нашем случае речь идет о режиссере и зрителе.

Если мы хотим показать больше, чем просто взрыв, обогатить его смыслом, то это требует исключительно тонкой работы над кинематографическим языком. Прочитируем Лотмана:

Случай перевода с языка художественной прозы на язык кинематографа является одной из наиболее усложненных реализаций второго варианта, ибо общность языка художественной прозы и кино — мнимая. Трудности здесь не уменьшаются, а возрастают. Игнорирование этого — источник многочисленных неудач экранизаций [Лотман 1992: 16].

ОТ СПЕКТАКЛЯ К ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ФИЛЬМУ

Каким образом можно показать взрыв на экране? Этот вопрос возник раньше, чем само кино. В театральных представлениях существует целая традиция сценической пиротехники, где пушки и фейерверки используются в качестве спецэффектов. Один из самых известных случаев из разряда анекдотических произошел в лондонском театре «Глобус» в 1613 г., когда стрельба из пушек по сцене во время представления пьесы Уильяма Шекспира «Генрих VIII» привела к пожару. Театр сгорел дотла.

Эта же традиция получила очень активное продолжение в кино и до сих пор имеет место, так как представляется исключительно прибыльной. Пример Майкла Бэя (род. 1965) настолько красноречив, что стал предметом исследований, которые ясно показали, что финансовая прибыль напрямую зависит от количества взрывов. В 2011 г. в его фильмах было уже 992 взрыва, т. е. по одному взрыву в минуту, денежная выгода составила несколько миллионов долларов [Kyle's Geeky Blog 2011]. Подобного рода «индустрия взрывов» является к тому же своеобраз-

ным двигателем технического прогресса, компьютерные спецэффекты решают многие проблемы, неотъемлемо связанные с реальной опасностью проведения пиротехнических трюков во время съемок.

Таким образом, изобретение камеры облегчило и способствовало развитию этой установки на зрелищность взрывов, создав к тому же иллюзию возможности задокументировать реальность, показать реальные события, например, в рамках журналистики. Это частично является правдой лишь с недавнего времени с появлением камер видеонаблюдения, для журналистов же дело документирования означало риск для собственной жизни. Но только ли из-за этого так сложно показать взрывы? Нет, следует также принимать во внимание ту эмоциональную жестокость, которую они за собой влекут. В то время как мы живем в мире, постоянно сотрясаемом войнами, революциями и терактами, достаточно парадоксальным выступает тот факт, что взрывы практически отсутствуют в политических документальных фильмах. Эмиль Де Антонио (1919–1989), один из первых великих представителей жанра политического документального кино, затрагивает тему взрыва в фильме «Андеграунд» (1976), снимая группу «Weathermen/Weather Underground», авторов 35 террористических актов с 1969 по 1976 г. [Šprah 2013: 104, 145–148]¹. Эти взрывы, направленные против символов американского империализма, не сопровождались ни одной человеческой жертвой.

Внимательный анализ документального фильма показывает важность разъединения звука и изображения — таков способ донести сообщение (текст, интервью) и в то же время установить дистанцию по отношению к зрителю (кадры со спины, в зеркале), благодаря чему происходит налаживание диалога. Чересчур прямая конфронтация возводит стену между диаметрально противоположными точками зрения [Šprah 2013: 147–148; Nichols 1983: 23–25; Kahana 2008: 204], что также говорит о том, что члены группы «Weather Underground» не так уж и независимы, и, помещенные в определенный культурный контекст, они с трудом осознают его. Для Де Антонио документальный фильм не воссоздает реальность, а предлагает «правдоподобную репрезентацию реальности». Так, эстетизация изображений должна усилить дискурс, давая ему больше автономии, изображение таким образом оказывается в подчинении звука и текста.

¹ На тему взрыва, связанного с терактом или несчастным случаем, см. другой важный документальный фильм Йохана Гримонпре (род. 1962) «Dial H-I-S-T-O-R-Y» (1997).

Последнее заставляет вспомнить Сократа, который доверял сказанному, но не написанному. Именно поэтому не стоит пренебрегать звуком как семиотическим знаком, так же как и текстом, сопровождающим визуальную репрезентацию. Лотман четко разделял звук и изображение, и в 1973 г. он особое внимание уделял концу визуального языка немого кино, необходимо было представить весь киноязык. Получается, что взрыв — это не только акустическое явление, он обогащается другими возможностями, он может быть тишиной или музыкой, как, например, в конце фильма Кубрика «Доктор Стрейнджлав», к которому мы еще вернемся.

ОТ НЕМОГО КИНО К ЗВУКОВОМУ, ИЛИ КАК ВЗРЫВ СТАНОВИТСЯ ДИСКУРСОМ

Документальная составляющая кино является главной для понимания всех компонентов художественного фильма, так как последний, как правило, основывается на реальных фактах. Безусловно, акустический план был еще не актуален на заре кинематографа в 1895 г., когда экран был немым. Первые известные нам взрывы встречаются в фильмах Жоржа Мельеса (1861–1938) и представляют собой только дым, как, например, в «Человеке-оркестре» (1900) и в «Путешествии на Луну» (1902). Здесь мы еще находимся в области спецэффектов: Мельес хочет замаскировать все свои фокусы и удивить публику.

Затем возникают фильмы с изображениями сражений, пушек и белого дыма, как в «Обороне Севастополя», первом полнометражном русском фильме 1911 г., снятом Василием Гончаровым (1861–1915). Такого рода повествование быстро остается в прошлом, перелом происходит в США в 1915 г., когда Дэвид Уорк Гриффит (1875–1948) снял фильм «Рождение нации», открывший поистине новый этап в искусстве кино. Это произведение оставило особый след в истории кинематографа своей исключительной для того времени эпичностью и масштабностью, уже первые кадры фильма рисуют поле боя, раздираемое взрывами. При внимательном просмотре можно заметить, что зрелищная составляющая здесь не главная: американский флаг присутствует везде и смысл ясен: американская нация родилась в результате взрывов; подразумевает ли это разрушение старого мира? Нет. Последний кадр фильма это подтверждает, а лозунгу «Свобода и союз, едины и неделимы, сейчас и навсегда!» предшествует появление в толпе американцев Иисуса как человека огромного роста: для Гриффита важен мессианский аспект действия

в настоящем, взрыв — это залог будущих возможностей. Взрыв — это не источник всего хаотического, но высвобождение нравственной энергии, которая призвана восторжествовать над силами зла.

Эта рядоположенность идей взрыва и свободы часто встречается в американском кино. В фильме Сесила Демилля (1881–1959) «Десять заповедей» (1956) скрижали взрываются на золотом тельце после слов Моисея: «Нет свободы без законов», хотя сами эти слова не выражены эксплицированно в библейском послании².

Такого рода приверженность свободе встречается и у Чарли Чаплина (1889–1977) в его «Великом диктаторе» (1940). Сперва появляется преамбула о том, что «свобода спикировала», затем идет сцена с бомбардировками и взрывами. Такое начало значимо, потому что в этом первом звуковом фильме Чаплина первым звуком становится взрыв и в первом же кадре Чаплин изображает его, затыкая себе ухо пальцем. Чаплин действительно очень жестко ощутил на себе появление звукового кино, он долгое время старался противостоять этому техническому и культурному «взрыву», которым отмечены одновременно конец старой и начало новой эпохи.

КИНЕМАТОГРАФ: ОТ ДИНАМИКИ К АБСУРДУ И ТИШИНЕ

В России появление взрыва на экране имеет другой масштаб, его значение несет глубокий смысл в творчестве Сергея Эйзенштейна (1898–1948), восхищавшегося Гриффитом. В фильме «Октябрь»³ (1928) (ил. 9) взрыв представляет собой кинометафору: в кадре появляется граната крупным планом. Это возможность революционных изменений, потенциальная искра в гуще динамичного монтажа. Когда человек бросает взрывающуюся гранату, с визуальной точки зрения это вовсе не так зрелищно, как в американском кино. Напротив, бушевание энергии велосипедного механизма и революционных толп гораздо интенсивнее, произведенное на зрителя впечатление намного живее. Эйзенштейн в совершенстве владеет всеми уровнями интерпретации, и когда он хочет показать, что революция победила, он сообщает об этом при

² Демилль не делает такого выбора в первом фильме, также называемом «Десять заповедей» (1923), повествовательная система здесь совсем другая, библейская история частично перекрывается современным рассказом.

³ В качестве соавтора сценария и второго режиссера выступил Григорий Александров (1903–1983).

помощи отсутствия взрыва в противоположном лагере застывших кадров, без движения и энергии. Лотман отмечает:



Ил. 9. Сергей Эйзенштейн. Октябрь (1928)

...фотография (наиболее полный пример иконизма) в кинематографе приобретает свойства слова. К этому, в частности, сводилась значительная часть новаторских усилий С. Эйзенштейна. Употребление изображения как поэтического тропа: метафоры, метонимии (ставшие хрестоматийными кадры «богов» в «Октябре»), параллелизма между ораторами и струнными инструментами (там же), воспроизведение в зримых образах словесных каламбуров, игры слов — все это типичные проявления того, что изображение в кино получает не свойственные ему черты словесного знака. Монтажный кинематограф — и здесь снова приходится сослаться на «Октябрь» как на классический пример — был кинематографом с установкой на специфический киноязык [Лотман 1973: гл. 4].

Эта манера показать власть и буржуазные классы как лишенных энергии, а также монтаж, напоминающий коллаж, раскрывают двойное родство с французскими сюрреалистами. Последние обожали фильмы о Фантомасе (1913/1914), снятые Луи Фейадом (1873–1925), которые так же далеки от Эйзенштейна, как и от сюрреалистов, но их повествование изобилует зачатками идей, получившими позднее яркое развитие: «Все в этих фильмах, казалось, вызывало восхищение у сюрреалистов: победа любви над смертью; град политических убийств, взрывов и катастроф, нарушающих буржуазное спокойствие <...> бушевание страстей без лицемерной маски респектабельности»⁴. Общий знаменатель всех этих художников — желание встряхнуть мир, застывший в своих стереотипах, освободить скованные жизненные силы.

⁴ «Tout dans ces films paraissait concourir à l'admiration des surréalistes: le triomphe de l'amour sur la mort; une cascade d'assassinats politiques, d'explosions et de catastrophes secouant la torpeur bourgeoise <...>; un déferlement de passions sans des façades sophistiquées et respectables» [Lacassin 1994: 200].



Ил. 10. Григорий Чухрай. Баллада о солдате (1959)

В русском кино такую же работу над композицией, хотя и в другом масштабе, мы находим в фильме Григория Чухрая (1921–2001) «Баллада о солдате» (1959) (ил. 10). Здесь мы видим классический взрыв, но затем появляется кинометафора, дающая нам ключ к его пониманию: это немецкий танк, разрушающий мир и его гармонию, чтобы показать это, Чухрай дает перевернутый план, где небо оказывается снизу⁵.

«Стилистический» прием подобного рода иногда бывает сосредоточен на звуке. Приведем два противоположных примера. В одном из них шум взрыва указывает на необратимый характер разрушения и анонимности, во втором примере тишина, отсутствие звука символизируют надежду на будущее, стремление к новому равновесию. В фильме «Нежный возраст» (2000) Сергея Соловьева (род. 1944) главный герой может избежать призыва на Чеченскую войну, и врач не понимает, почему он все-таки туда идет: «У тебя была замечательная справка!»; после чего следует грохот взрывов, и появляется слово «война»; а также абсурдный диалог, в котором человек выступает лишь цифрой, а град взрывов вокруг подчеркивает абсурдность происходящего. В фильме «Двадцать дней без войны» (1976) Алексея Германа (1938–2013) взрывами отмечен конец повествования, герой говорит: «Если сейчас будут три снаряда и потом тишина, это значит, что все в моей жизни будет хорошо», затем наступает тишина. Чуть позже, когда солдаты начинают смеяться, один из них настаивает: «Все, товарищи, тишина!»

Работа со звуком доведена до крайности словенским режиссером польского происхождения Ханной А. В. Слак (род. 1975), в ее фильме

⁵ Мы выбрали этот пример, поскольку Лотман тоже упоминает такого рода план в «Семиотике кино» [Лотман 1973].

«Слепое пятно» («Ślepa plama», 2002). Это рассказ о том, как молодая женщина по имени Лупа пыталась спасти своего молодого человека от наркотической зависимости. Атмосфера тяжелая и угнетенная, нет ни одного взрыва, ни визуального, ни звукового, но чтобы передать напряжение, Слак использует в качестве звукового фона шум летящего бомбардировщика, иногда на абсолютно темном экране. Ничего не видно, слышен лишь звук мотора самолета, который вот-вот сбросит бомбу. Подобное использование звука не сразу понятно зрителю, но для свидетелей войны в бывшей Югославии, слышавших, как летели американские B52, оно становится некоторой очевидностью: неизвестно ни где, ни когда, увидеть мы это не сможем, но мы точно знаем, что будет разрушение.

РОК, СЛУЧАЙ И ХАОС

Если обратиться к польскому кино, то здесь режиссерский взгляд оказывается гораздо более трезвым, взрыв лишен эсхатологической составляющей, как у Анджея Вайды (род. 1926), многие фильмы которого начинаются со взрыва или его разрушительного эффекта и заканчиваются сценами опустошения. Вайда предусматривает лишь разрушение, а не высвобождение возможностей для других потенциальных миров в фильмах «Канал» (1956), «Пепел и алмаз» (1958), «Летна» (1959) и «Пепел» (1965). Фильм «Летна» начинается со сцены безумной скачки лошади между взрывами, символ героизма польской кавалерии, но в конце ее по ошибке убивает польский офицер: конец времен — это не обещание и не наказание, а всего-навсего глупая случайность.

Вайда использует взрыв как чистую метафору, чтобы показать загнивание элиты в коммунистической Польше. В фильме «Без наркоза» (1978) главный герой, страдающий алкоголизмом и депрессией, умирает при взрыве газа. Мы видим лишь результат и не знаем, идет ли речь о несчастном случае или о самоубийстве, умер ли Йержи или тяжело ранен. Взрыв имеет здесь неопределенный характер, он не является каким-либо выводом, который предлагает Вайда [Falkowska 2008: 170]. Это не конец той или иной системы, а конец как таковой, бесконечный конец.

В 1981 г. в своем фильме «Случай» Кшиштоф Кеслевский (1941–1996) занимает противоположную Вайде позицию и с первых же слов, а точнее крика «Нет!», ясно заявляет, что отказывается принимать человека в качестве марионетки судьбы. Это «Нет!» принадлежит главному герою по имени Витек, который не хочет брать на себя обязательства и умирает в авиакатастрофе, что и есть подлинное

наказание судьбы. В фильме представлены три возможности в зависимости от того, садится ли герой в поезд или нет: сперва из идейных побуждений он вступает в коммунистическую партию, затем выбирает католическую веру, и, наконец, предпочтя карьеру и личный комфорт, погибает при взрыве самолета. Фильм начинается с финала этого третьего пути, и тем самым Кеслевский порицает любого, кто из-за собственного малодушия отказывается следовать велениям души и долга; фильм был запрещен к показу в течение шести лет. Название кинокартины, «Случай», однако, заставляет усомниться в реальной силе человеческой воли.

Кажется, что именно последнее становится доминирующим у Кеслевского, так, в фильме «Рай» он склоняется к идее о том, что воля и благие намерения не могут контролировать внешних факторов и что каждый может стать их жертвой. Кеслевскому не удалось приступить к съемкам этого фильма, серьезно больной, он умирает раньше; синопсис сценария, однако, рассказывает историю, которая начинается со случайного взрыва бомбы, предназначенной для дилера, но ее жертвой стали четверо случайных прохожих. Роли меняются: женщина, решившая восстановить справедливость и совершившая ради этого насилие, оказывается на скамье подсудимых. Идея очевидна: насилие не является решением, перед лицом случая дело установления справедливости необходимо предоставить правосудию.

У Кеслевского есть еще и третий взрыв, который на сей раз крайне сложно интерпретировать, это взрыв в фильме «Двойная жизнь Вероники» (1991). Неизвестный (Александр) посылает героине аудиокассету, где слышны звуки взрыва, свидетелем которого он был. Это теракт в Париже (перед агентством «Sawad Air», что не соответствует ни одному реальному факту, если это только не указание на теракты 1980-х гг.), именно этот шум позволит Веронике найти место, где он был заснят, и идентифицировать Александра: данный взрыв как знак судьбы упраздняет анонимность персонажа. Интерпретировать сюжет не просто: Кеслевский посвящает две страницы своего сценария звуковому ряду кассеты, содержащему различные элементы, среди которых есть и вербализация непристойностей (Александр случайно записывает слово «шлюха», произнесенное одним из прохожих)⁶. Взрыв в данном случае ассоциируется с вербальной жестокостью: яв-

⁶ Сценарий был опубликован Аленом Мартеном, о сцене взрыва см.: [Martin 2006: 145–146].

ляется ли это знаком мысленного насилия, далекого от влюбленного созерцания, как если бы желание и стремление вмешаться в предначертанное (анонимность) должно восстать против чистоты чувств? Или же взрыв — это протест против вульгарности? Вполне возможно, что у Кеслевского не было ответа на эти вопросы, обценная лексика часто возникает в его творчестве, но всегда неожиданным образом.

Итак, если взрыв не является высвобождением потенциальных возможностей, почему же поляки используют его в своих фильмах с отсылкой к экзистенциальным вопросам? Какую роль он в таком случае играет? Разрушение, которое лишено смысла? Случай, в котором заключен тайный смысл? Режиссер Кшиштоф Занусси (род. 1939), использовавший данную кинометафору в «Гипотезе» (1972), прекрасно резюмирует этот экзистенциальный вопрос, невозможность дать ответ и все, что за этим следует:

Понятие тайны имеет большое значение в физике, больше, чем в космологии, астрономии, тот же круг. Если я обращаюсь к человеческой жизни, то вижу в ней аналогичное: наша жизнь по своей природе полна тайн. Интуиция, которой я всегда был наделен, так как мне довелось пережить бомбардировки, заставляет спрашивать: почему я выжил, а другие — нет? Тут же вопрос: «Почему бомба вас не коснулась?» И за ним следующий: «Обязывает ли вас это к чему-либо? Являюсь ли я избранным, или же это чистая случайность?» Если это случайность, то это означает, что мир — хаос⁷.

АПОКАЛИПСИС И ПАРОДИЯ, ЧУДО

Остается упомянуть наиболее распространенный тип взрыва в кинематографе, тот, который мы не слышим и не видим. Ни звука, ни изображения! Это взрыв за кадром, одна из самых сильных идей киноязыка. Взрыв за кадром — нечто подразумевающееся, отправная точка, которую нет смысла показывать; в нашем случае речь идет о фильмах

⁷ «Alors, la notion du Mystère est très forte en physique, plus que dans la cosmologie, l'astronomie, le même cercle. Si je considère la vie humaine, j'y vois la même chose: notre vie est très mystérieuse, par nature. Une intuition que j'ai toujours eue, parce que j'ai subi les bombardements: pourquoi ai-je survécu, et les autres non? C'est la question: „pourquoi la bombe ne vous a pas touché?“ La question suivante est: „est-ce que cela vous oblige à quelque chose? Est-ce que j'ai été élu ou est-ce que c'est un pur hasard?“ Si c'est le hasard, cela veut dire que le Monde est le chaos». Мы бы хотели поблагодарить Алена Мартена, любезно предоставившего нам посредством личной переписки эту цитату, вошедшую в его книгу «Кшиштоф Занусси, встреча/и» [Martin 2015].

на постапокалиптические сюжеты, которые насчитываются десятками в США, а также во Франции, Италии и Великобритании. Причины катастроф самые разные: ядерные, химические, техногенные и биологические войны, эпидемии, стихийные бедствия, нашествие инопланетян, ничто не сковывает воображения сценаристов. Серия фильмов на тему ядерных взрывов начинается в 1951 г. с «Пяти» Арча Оболера (1909–1987) и последовавшего за ним в 1955 г. фильма «День конца света» Роджера Кормана (род. 1926), затем в 1959 г. появляются еще два фильма более высокого качества «На последнем берегу» Стэнли Крамера (1913–2001) и «Мир, плоть и дьявол» Раналда МакДаголла (1915–1973).

Напротив, в странах Восточной Европы существует всего только шесть фильмов, описывающих мир после ядерного взрыва. Эти фильмы появляются довольно поздно, сперва в Чехословакии «Конец августа в отеле Озон» (1967) режиссера Яна Шмидта (род. 1934) и «Я убил Эйнштейна, господина» (1970) режиссера Олдржиха Липского (1924–1986). Затем следуют «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского (1932–1986), польские фильмы «Сексмиссия» (1984) Юлиуса Махульского (род. 1955) и «О-Би, О-Ба. Конец цивилизации» (1985) Петра Шулькина (род. 1950), а также русский фильм «Письма мертвого человека» (1986) Константина Лопушанского (род. 1947), ученика Тарковского.

Некоторые из этих фильмов носят пародийный характер («Я убил Эйнштейна», «Сексмиссия», «О-Би, О-Ба») и, как бы это парадоксально ни казалось, сближаются с тем значением, которое Лотман придает концепции взрыва: изначальный взрыв (который не показан) становится предлогом для открытия другого мира, в котором исчезают излишние ограничения, что позволяет выявить неправильности, поставить под вопрос некоторые схемы мышления в обществе или предположить непредвиденную социальную эволюцию. Пародический стиль в данном случае дал возможность внедрить начало алогичности, обойти цензуру, например, затронуть запретную тему сексуальности.

Тарковского, напротив, мало занимает смысл взрыва как такового: в «Сталкере» он предпочитает развить более духовное видение истины и человеческой судьбы. В «Жертвоприношении» (1986) мы также не знаем природу катастрофы, на протяжении всего фильма зритель находится в ожидании ее наступления, и в результате угроза исчезает.

Любопытно в этой связи сравнить Тарковского со Стенли Кубриком (1928–1999). В «Докторе Стренджлав» (1964) взрыв, которого все

боятся, спровоцирован сумасшествием неодиكتатора, представленного в виде человека в инвалидной коляске, который вскакивает на ноги накануне мировой ядерной катастрофы (под музыку). Уничтожение и чудо поставлены на один уровень, давая концу фильма оптимистическую ноту, возможность искупления вины, каким бы абсурдным это ни казалось⁸. У Тарковского, напротив, уничтожение и чудо исключают друг друга, что придает идее деструкции еще более трагический характер и делает его фильмы более мрачными.

В российском кино мы также встречаем ядерный взрыв в качестве заключения, снимающего напряжение, в фильме Александра Котта (род. 1973) «Испытание» (2014). Режиссер славится своими зрелищными взрывами в «Брестской крепости» (2010), но, взявшись за нереализованный проект Григория Чухрая, он хочет показать, что любовь может быть сильнее социальных уз и «вечного порядка» и что эта сила доминирует над всем остальным. Резюме фильма прекрасно демонстрирует предложенную дилемму: «Они живут в степи. Отец и дочь. Ничто не может нарушить вечный порядок. Завтра наступает всегда. И каждое утро отец уезжает работать. И она остается одна. Ждать отца. И чувствовать. Двое любят ее. Она любит каждого. Любовь нельзя поделить. Однажды решение приходит само. Оттуда, где солнце». «Решением» становится разрушение устоявшегося порядка, ядерный взрыв, который не следует интерпретировать как уничтожение, но как высшую силу; солнце нарушает законы природы, опускаясь к горизонту и снова поднимаясь.

ВОПРОС ИСТОРИИ И ВЫСВОБОЖДЕНИЯ ЖЕЛАНИЙ

В нашей статье мы лишь вскользь затронем исключительно богатое югославское и постюгославское кино, заслуживающее отдельного рассмотрения. Это кино не только представлено рядом выдающихся режиссеров, но и солидными финансовыми средствами, выделявшимися на его создание Тито (который сам посмотрел более 5000 фильмов) и иностранными партнерами.

Югославские фильмы славятся своими эпопеями о партизанах, воюющих с немцами, взрыв определяет сюжет нескольких из них. «Вальтер защищает Сараево» (1972; Хайрудин Крвавац 1926–1992) (ил. 11)

⁸ Эта сцена является «случайностью», импровизацией актера Питера Селлера, которую Кубрик решает поместить в фильм при финальном монтаже.



Ил. 11. Хайрудин Крвавац. Вальтер защищает Сараево (1972)

начинается сценой сброса бомб на Германию, весь фильм построен на ожидании: удастся ли Вальтеру взорвать поезд с продовольствием, предотвратив таким образом наступление армии Рейха? Зритель вознаграждается самыми зрелищными взрывами в югославском кино. Политическое послание очевидно: Югославия наравне с великими державами победила Германию. Другой элемент, присутствующий в фильмах о войне, — это подрыв моста, имеющий особое значение в культуре Югославии, читавшей «Мост на Дрине» (1945) Иво Андрича (1892–1975): мост — это символ напряженных отношений между различными группами. В конце романа для выражения этой скрытой жестокости мост взрывается. Именно эту тему противостояния раскрывает дорогостоящий кинопроект «Битва на Неретве» (1969) Велько Булайича (род. 1928), где главную роль играет американец Юл Бриннер (1920–1985)⁹. Мост — это всего-навсего стратегическое средство, и надо, чтобы противник его лишился. Такова сюжетная канва фильма «Мост» (1969) Крваваца, но особенность заключается в том, что мост выступает здесь в качестве жертвы конфликта, и оба лагеря сожалеют, что мост взорван, и это звучит по-немецки и по-сербохорватски: «Такой красивый был мост...»

Однако героическая образность была поставлена под вопрос в 1960-е гг. группой интеллектуалов и кинематографистов, выступавших на страницах журнала «Праксис». Живоин Павлович (1933–1998) справедливо отмечает:

⁹ Из документального фильма Милы Тураич (род. 1979) «Cinema Komunisto» (2010) мы узнаем, что немецкие и русские специалисты по пиротехнике работали над взрывом реального моста, стараясь, чтобы чрезмерное количество дыма не испортило изображение, но во время съемок камера не сработала, и в фильме мы видим взрыв картонной модели моста.

Люди, которые говорили нам о войне посредством целлулоида <...> не строили историю, но приукрасили ее, к тому же крайне отвратительным образом <...>. Квазипоэтичность встает на место квазиэпики, квазидрама уступает квазипсихологии, тогда как квазимифологизация истории заменяется квазидокументальностью. Вместо искусства о революции мы получаем революционный китч¹⁰.



Ил. 12. Душан Макавеев. Невинность без защиты (1968)

Член той же группы Душан Макавеев (род. 1932) в фильме «Невинность без защиты» (1968) (ил. 12) разоблачает официальную югославскую мифологию, показывая самолюбование Драголюбa Алексича (1910–1985), снявшего в 1939 г. фильм, отличавшийся наивным упрощением сложной действительности. Так, режиссер монтажно сопоставляет кадры из фильма Алексича с пушкой, стреляющей человеческими телами (в цирке), и реальную бомбардировку, или демонстрирует очередную нелепость Алексича, который «взрывает» человеческое лицо. Документальный взрыв здесь разоблачает ложь кинематографических взрывов, которые являются всего лишь цирковыми трюками, но вовсе не документальным фактом¹¹.

В своих следующих фильмах Макавеев идет еще дальше: он четко противопоставляет сексуальную свободу и политический гнет,

¹⁰ «Ljudje, ki so pri nas prek celuloida govorili o vojni <...> zgodovine niso grdili, pač pa so jo olepšali, a na neki skrajno ogaben način <...> Kvazipoetičnost pride na mesto kvaziepike, kvazidrama se umika pred kvazipsihologijo, medtem ko kvazimitologizacija zgodovine zamenja kvazidokumentarnost. Namesto umetnosti o revoluciji dobimo revolucionarni kič» [Pavlovič 1996: 147–148].

¹¹ В «Андеграунде» Кустурица также высмеивает партизанские фильмы в сцене карикатурных съемок (с такими же карикатурными взрывами) кинематографической эпопеи.

которому не должно быть места в личной жизни человека. В фильме «W. R. Тайны организма» (1971) он проводит параллель между перманентной революцией и перманентным оргазмом. Аналогичную идею мы находим в «Андеграунде» (1995) (ил. 13а) Эмира Кустурицы (род. 1954), где персонаж по имени Марко переживает оргазм одновременно со взрывом, от которого разбивается окно. Несмотря на то, что эта идея часто присутствует у Макавеева, он никогда не использует ее напрямую в качестве кинометафоры, а лишь обходными способами, как, например, в фильме «Черногория» (1981) (ил. 13б), где появляется танк в виде пениса.



Ил. 13а, 13б. Эмир Кустурица. Андеграунд (1995); Душан Макавеев. Черногория (1981)

Революционная и сексуальная энергии должны получить высвобождение, следовательно, взрыв должен быть эмансипацией, а не разрушением и зрелищем. Живоин Павлович использует эту идею в фильме «Когда я буду мертвым и белым» (1967): в то время как его антигерой читает эротический журнал в окружении стен, которые украшены эротическими картинками, мы слышим звуки взрывов. Павлович разоблачает лживую мифологию социалистического общества, которое занимается лишь тем, что за различными униформами прячет людей, которые, по сути, не имеют средств к достойной жизни (униформы полицейских и военных, а также почтовых служащих и работников железнодорожных путей).

Эта скрытая связь между сексуальной и революционной энергией не является прерогативой югославского кино, она нашла выражение и в фильме чешского режиссера Иржи Менцеля (род. 1938) «Поезда под пристальным наблюдением» (1966). Взрыв, однако, здесь символизирует страдание героя, невозможность реализовать свой потенциал: в момент неудавшегося лишения невинности Милоша дом взлетает на

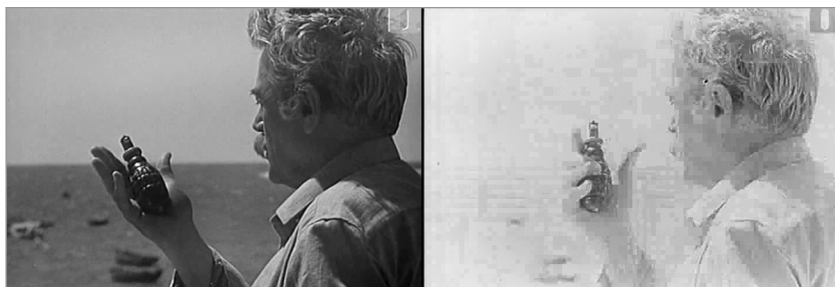
воздух. Искупление, восстановление этой энергии происходит тогда, когда у Милоша возникает возможность пожертвовать собой, включившись в движение сопротивления и взорвав вместе с собой поезд. Так показан конфликт между различными энергиями, но не их взаимное дополнение.

На советских экранах подобный сюжет появляется в фильме Михаила Чиаурели (1894–1974) «Падение Берлина» (1949). Смысл его, между тем, еще более двойственный, поскольку наряду с сексуальностью возникает тема контроля личной жизни человека со стороны власти. Главный герой Алеша не решается признаться Наташе в своей любви, и здесь сам Сталин дает ему нескромный совет быть «посмелее»¹², однако интимной близости мешают бомбардировки немецких истребителей. Так, физический акт был «подвергнут цензуре» по вине немцев, хотя в действительности речь идет как раз о советских цензорах. Именно благодаря этому неудовлетворенному желанию Алеша доходит победителем до Берлина (вытеснение сексуальных желаний позволяет посвятить себя другим, более великим целям) и встречает там Наташу, но лишь тогда, когда Сталин выходит из самолета: он единственный является властителем душ и тел.

Таким образом группа «Праксис» провозглашает индивидуальную свободу как необходимое условие свободы всего общества. В каком же точно направлении следует идти? Павлович очень хорошо резюмирует ответ на этот вопрос: «Я думаю, что не могу сказать, во имя чего я вступаю в бой, но я знаю, что я должен вступить в бой» [Pavlović 1996: 260], и это обретает особый смысл в фильме «До свидания на следующей войне!» (1980) (ил. 14). Главный герой — партизан, но отказывается вступить в компартию и потому вызывает подозрения. К тому же он спасает свою жизнь, переодевшись в немецкую униформу. Павлович показывает эту нерешимость, этот отказ от упрощения посредством ожидания взрыва, смысл которого до конца не прояснен. В начале фильма герой появляется уже пожилым с гранатой в руке: может, он хочет отомстить? За что? Покончить жизнь самоубийством? Эта граната снова появляется в последнем кадре — на этот раз она оказывается простой зажигалкой. Герой растворяется в белой дымке, словно его уничтожил взрыв, одна-

¹² Эта сцена была вырезана при финальном монтаже по желанию Берии; ее анализ (но уже в другой перспективе) представлен в документальном фильме Софи Файнс (род. 1967) «Киногид извращенца: Идеология» (2012), в котором главная роль отведена комментариям Славой Жижека (род. 1949).

ко взрыва не было — он «подорван» своими размышлениями о смысле долга, размышлениями, на которые ответ так и не был найден.



Ил. 14. Живоин Павлович. До встречи на следующей войне! (1980)

УХРОНИЯ В РАЗГАР НАЦИОНАЛИЗМА

После смерти Тито в 1980 г. националистские разногласия начинают раздирать югославское кино изнутри. Это проявляется в творчестве режиссера Кустурицы, которого начиная с конца 1980-х гг. можно упрекнуть в отрицательном представлении не-сербов. Кульминацией становится его фильм «Андеграунд», в котором взрыв — способ показать сербов как жертв бомбардировок, которые происходят в то время, когда в Мариборе и Загребе с ликованием встречают нацистов. Режиссер взрывает дом своего героя Марко, представителя югославской номенклатуры, паразитирующего на системе. Тем самым Кустурица дискредитирует не только югославские народы, но и Югославию как таковую, в рамках которой сербы якобы были угнетены. Наконец, взрыв в подвале, который высвобождает Петара Попара, — это взрыв, порывающий с ложью, которой была проникнута вся Югославия.

Кустурица переписывает историю, создавая отдельный жанр в кино и литературе — ухронию. Целью становится поиск правды и отрицание негативных событий, определивших ход Истории. Взрыв становится радикальным способом освободиться от воспоминаний о жестокой реальности, восстановить справедливость для тех, кто выжил; самым ярким примером ухронии является сцена со взрывом в кинозале, где собрались все высшие представители Третьего рейха, в фильме Квентина Тарантино (род. 1963) «Бесславные ублюдки» (2009).

Были сделаны попытки рассматривать войны 1990-х гг. как прогнозируемые конфликты, имеющие необратимый характер. Ряд комических фильмов показывает взрыв как проявление враждебных отношений между сельскими общинами, например, в фильме Срджана Драгоевича (род. 1963) «Красивые деревни красиво горят» (1996). Другие фильмы выдвигают на передний план гуманную составляющую и благодаря этому получают большую популярность у массового зрителя. Однако их более детальное рассмотрение все-таки наводит на размышления. В обоих случаях взрыв находится в центре повествования: в фильме «Бочка пороха» (1998) Горана Паскалевича (род. 1947) взрыв появляется уже в названии и возникает как завершение. С точки зрения Паскалевича, накопившаяся ненависть, всеобщая анархия и нравственный упадок приводят к разрушению постюгославского общества. Данис Танович (род. 1969) в фильме «Ничейная земля» (2001) решает не показывать взрыв, который все ожидают. Раненого враги укладывают на мину, чтобы взорвались те, кто придут за ним. Товарищи пытаются освободить бойца, но в результате он остается один в ночи... Танович прибегает к абсурду, Югославия представляется ему миной, которую никто не смог обезвредить.

К счастью, среди представителей старшего поколения кинематографистов были крупные таланты, выступившие против идеологических конструкций и пытавшиеся найти корни ненависти, четко заявив о том, что это политический выбор, а вовсе не ложная логика истории. И именно эти фильмы не содержат в себе взрывов; упомянем фильм Райко Грлича (род. 1947) «Караул» (2006), который рассказывает о войне в Хорватии. Взрыв как будто заключает в себе слишком много эмоциональной жестокости, что даже в форме кинометафоры невозможно показать ни ее разрушительного потенциала, ни потенциала нереализованных желаний, ни ревизионистского заряда.

* * *

Этот краткий обзор кинематографа славянских стран показывает, что последнему не хватает взрыва, который бы высвобождал и при этом не разрушал, который давал бы молодым все возможности будущего; таков взрыв в фильме Микеланджело Антониони (1912–2007) «Забриски-пойнт» (1970): это самый длинный взрыв за всю историю кинематографа, он длится 300 секунд. В воображении молодой девушки взрывается комфорт капиталистического мира, взрываются одежда, еда, книги, после чего звучит песня «Dreams begin so young...».

ЛИТЕРАТУРА

- Лотман 1973 — *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Лотман, Цивьян 1994 — *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллин, 1994.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Kyle's Geeky Blog — Kyle's Geeky Blog. Someone Counted Every Explosion in Michael Bay's Movies, and That Person Is Me. Режим доступа: <http://kgbacs.blogspot.ru/2011/08/someone-counted-every-explosion-in.html>.
- Šprah 2013 — *Šprah A.* Neuklonljivost vizije. Politični dokumentarni film po drugi svetovni vojni. Ljubljana, 2013.
- Nichols 1983 — *Nichols B.* The Voice of Documentary // Film Quaterly. 1983. Vol. 36. № 3.
- Kahana 2008 — *Kahana J.* Intelligence Works: The Politics of American Documentary. New York, 2008.
- Falkowska 2008 — *Falkowska J.* Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema. New York, Oxford, 2008.
- Martin 2006 — *Martin A.* La Double vie de Véronique, au cœur du film de Kieslowski. Paris, 2006.
- Martin 2015 — *Martin A.* Krzysztof Zanussi, rencontre(s). Paris, 2015.
- Pavlović 1996 — *Pavlović Ž.* Revolucija kao laž // Pavlović Ž. Đavolji film. Novi Sad, 1996; цит по: *Levi P.* Razpad Jugoslavije na filmu. Ljubljana, 2011.
- Lacassin 1994 — *Lacassin F.* Pour une contre-histoire du cinéma. Arles, 1994; цит. по: *Nataf C.* Les Poètes surréalistes et leur rapport au cinéma dans les années Vingt. Mémoire de maîtrise de lettres classiques, Université Paris IV – Sorbonne, 2004.
- Levi 2007 — *Levi P.* Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema. Stanford, 2007.

Перевод с франц. А. Красовец

Е. В. Надеждина
(Москва)

Предчувствие взрыва. Тема жертвы в творчестве чешско-немецких художников накануне Первой мировой войны

Я оплеуха — и щека,
Я рана — и удар булатом,
Рука, раздробленная кагом,
И я же — катова рука!

*Бодлер. Гэаутонтиморуменос
(Пер. И. Лихачева)*

Начало прошлого столетия во многих культурных центрах европейского континента отличалось интенсивностью и напряжением различных силовых полей. Речь пойдет по преимуществу о явлениях, характерных для пражской художественной среды накануне глобальной катастрофы — так воспринималась Первая мировая война современниками. В том же ключе, ретроспективно и, следовательно, переводя живые впечатления в категории более отстраненные, анализируем мы события того времени сегодня. Период этот всегда привлекал внимание исследователей — тогда, когда еще только зарождались многие получившие впоследствии развитие и сформировавшие облик XX в. тенденции¹. Может быть, мы так отчетливо осознаем эту исходную точку как «взрывную», поскольку кризис внешний, обусловленный исторической ситуацией, совпал с мощным выплеском творческой энергии, — именно так, метафорически, характеризовал «взрыв» Ю. М. Лотман.

Характерной особенностью Праги испокон веков считается ее открытость, терпимость к чужому мнению, что парадоксальным образом уживалось здесь с сильнейшей национально-патриотической идеей. Причины, по-видимому, в исторических судьбах Чехии. Расположен-

¹ Оговоримся сразу: в рамках данной статьи вопрос сопоставления различных стилевых направлений, как-то: символизм, экспрессионизм, кубизм, будет затрагиваться только в связи с рассматриваемой темой экзистенциальной жертвы.

ные в сердце Европы, эти земли тем не менее часто оказывалась в тени, в лучшем случае выполняя роль посредника, а чаще жертвы в амбициозных великодержавных спорах. Многие отмечали осевую передаточную функцию, которую брала на себя Прага и в области этнических, культурных взаимоотношений. Так, в сфере художественных интересов во второй половине XIX в. возникали такие пересечения, как Вена — Берлин — Мюнхен — Дрезден, чуть позже, в первом десятилетии XX в.: Париж — Москва, и Прага неизменно оказывалась в центре этих пересечений [Виноградова 2009].

Наиболее острой здесь была «своя», прирожденная проблема взаимоотношений чехов и немцев. Те, кого Ф. Палацкий называл «цветом» в едином многокрасочном ковре чешской нации, или к независимости от кого призывали младочехи, после 1918 г. стали ощущать себя в Чехословакии как «молодые львы в клетке»². После Второй мировой войны имена немецких художников, когда-то действительно бывших неразрывной составляющей чешской художественной среды, просто старались забыть³.

Но вернемся к тому времени, о котором начали речь. 18 мая 1907 г. в берлинском еженедельнике «Die Gegenwart» Макс Брод опубликовал рецензию на выставку восьми художников в Праге, которую назвал «Frühling in Prag». «Весна! Весна!.. Тут собрались вместе немцы и чехи, восемь художников, невзирая на национальность», — восклицает Брод, отмечая конец, как, увы, ошибочно ему тогда казалось, политическим баталиям на национальной почве. «Меня же, хоть я и рискую испортить настроение иным патриотам с той и другой стороны, одолевает охота... доказать, что в Праге фактически уже нет речи о чисто немецкой и чисто чешской нации, здесь можно говорить только о пражанах, жителей этого прекрасного и загадочного города. Произошло сплавление, кровь перемешалась, культурные и экономические взаимоотношения выманивают за границы» [Брод 2007: 72].

² Так называлась выставка, посвященная деятельности художественных объединений и отдельных немецкоязычных художников на территории Чехии, Моравии и Силезии в 1920–1930-е гг. Выставка подготовлена в 2013 г. Областной галереей г. Либерец и Галереей изобразительного искусства г. Хеб: [Mladí lvi v kleci 2013].

³ Восстановлению исторической справедливости ныне посвящены исследования и деятельность таких институций, как вышеупомянутые галереи в Либереце и Хебе, Еврейский музей в Праге и мн. др. Начало этому процессу положила выставка 1994 г. в Праге под названием «Пробелы в истории» [Mezery v historii 1994].

Восемь художников — экспонентов выставки на Кралодворской улочке за Прашной браной «в невзрачном, случайно пустующем конторском помещении какой-то новостройки, еще полным запахов штукатурки» [Брод 2007: 75] — это Э. Филла, А. Прохазка, Б. Кубишта, О. Кубин (чехи) и В. Новак, Ф. Фейгл, М. Горб, Э. Питтерман (немцы). Название группы и выставки — «Osma» (каталог двуязычный — на чешском и немецком языках — «Výstava 8 Kunstausstellung»). Впоследствии (в 1911 г.) Эмил Филла, названный Фейглом «пророком» восьми — Osmu, вспоминал, что при выборе названия была также мысль о фаланге, боевом отряде, боевом строе. Особую тактику — привлечение наибольшего внимания как со стороны чешской, так и немецкоязычной публики, необходимость выхода «за границы» (узкопатриотические, разъединяющие) — отметил и М. Ламач в своем фундаментальном труде — истории первых авангардных объединений в чешском искусстве [Lamač 1988].

Интересно, что в рецензии М. Брода, — а она была едва ли не единственной положительной реакцией на выступление молодых художников, — отмечается и свежесть этого искусства, и его преодоление богомности, обращение к человеку как таковому, к его миру эмоций. Брод видит на полотнах настоящие чувства, неподдельную страсть молодости, и все же выделяет самые изысканные, даже «бидермейеровские» работы Вилли Новака (по определению Й. Чапека, имея в виду не сами работы, а их «сентиментальную игру» в воскрешение старого искусства). Учитывая консервативные вкусы публики, показательно, что именно Новаку единственному удалось продать на этой выставке все свои произведения. Тем не менее М. Брод был прав, говоря, что на этих свежоштукатуренных стенах он увидел возвращение к человеку, но не в смысле бытописания, а как средоточию среды, его окружающей. Антропоморфное восприятие среды выражено исключительно живописными средствами, что постепенно становится ясно из описаний Брода: «Голос души. Она не должна говорить, художнику хочется быть объективным, но все-таки она говорит». И далее, о работах О. Кубина: «...пишет он жирную красно-желтую глинистую почву, сад в преддверии весны, дощатый его забор от влаги поблескивает темно-фиолетовым, влага оседает на тоскующих изгибах сучьев, на светлом стволе березы, сырость, сырость», и о его же портретах: «...чем-то похожие на земельные участки, — с глубокими красными бороздами, с порами, точно ямы в земле». И наконец, как вывод: «Душа в своей речи не прибегает ни к каким литературным средствам,

она говорит лишь языком живописи — такова позиция всей группы» [Брод 2007: 74–75].

Отказываясь от нарратива, художники *Osmy*, как принято считать, шли за французской традицией, причем не только современной⁴. Исследователями чешского модернизма многократно подчеркивалось значение выставок французского искусства, организованных обществом «Манес» в первом десятилетии XX в., так же как и переломная роль выставки Мунка в 1905 г. Немецкая составляющая подразумевалась как само собой разумеющееся, потому и разговоров об этом было меньше. Экспрессионизмом здесь в начале века называли вообще различные постимпрессионистские тенденции, а часто и просто протестное искусство, за которым стоял политический или социальный радикализм [Lahoda 1995: 37]. Все это ложилось на почву, сдобренную еще барочной традицией экзистенциального психологизма. Поэтому и французы с их так называемым формальным подходом оценивались отнюдь не формально. Самым сильным впечатлением после импрессионистов (настоящих, а не эпигонов, которых в основном знали до «манесовских» выставок) были Ван Гог, Гоген, Сезанн, Дерен (а не Матисс, заметьте!). Замечательный в этом плане пример восприятия творчества Сезанна: в 1907 г. в печатном органе «Манеса» — журнале *Volné směry* («Свободные направления») появляется статья Ф. К. Шальды о Сезанне, названная «*Prokletý malíř*» («Проклятый художник»), в которой говорится об «архитектуре цвета», о «цвете ради цвета». Там же публикует свою заметку о Сезанне и Ю. Мейер-Грефе, где, в частности, пишет: «Его обнаженная натура имеет вид разорванных кусков мяса» (*Volné směry* XI, 1907) [Lahoda 1995: 41–42]. Как видим, при таком восприятии, за эмансипацией цвета (которая, кстати, в равной мере присуща и французским направлениям, и экспрессионизму) на первый план выступает тема экзистенциальной жертвы. Именно она диктует ту предельную точку концентрации, за которой возможен переход или «взрыв», по лотмановскому определению. В этой точке резонируют связи прошлого и настоящего, частного и всеобщего, происходит то, что Э. Штадлер называл «диссонанс универсума в гармонии» [Grebeníčková 1995: 18].

Портретом поколения *Osmy* можно считать «Читателя Достоевского» Э. Филлы (вкл., ил. 15). Известно, что в среде немецких экспрессионистов сложился определенный культ Ф. М. Достоевского. Он слыш

⁴ Кроме уже упомянутого В. Новака с его «игрой» в старое искусство, стоит вспомнить Б. Кубишту, штудировавшего композиционные приемы Пуссена в Лувре; общее увлечение Домье почти у всех членов *Osmy*.

здесь, во многом благодаря Мейер-Грефе, одним из величайших духовных пророков наряду с Эль Греко, Сезанном, Ван Гогом, сумевших соединить низменное с высоким в едином образе. Вспомним в этой связи утверждение М. М. Бахтина о том, что «Достоевский создал как бы новую модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию» [Бахтин 1979: 3]. Как известно, Бахтин назвал эту новую форму полифоническим романом с «открытой структурой большого диалога», «когда прежние формы жизни, моральные устои и верования превращались в „гнилые веревки“ и обнажалась скрытая до того амбивалентная и незавершенная природа человека и человеческой мысли. Не только люди и их поступки, но и идеи вырвались из своих замкнутых иерархических гнезд и стали сталкиваться в фамильном контакте „абсолютного“ (т. е. ничем не ограниченного) диалога». Достоевский — художник идей, которые он не изображает, но как бы овеществляет, делает слышимыми и оттого зримыми. Эти мысли Бахтина о Достоевском перекликаются с теософскими идеями Р. Штейнера о «духовной земле», где «духовным слухом» можно внимать идеям, а «духовным зрением» различать их *силуэт*. Штейнер называл их *праобразами*. Реальная действительность есть лишь имитация духовных форм, которые очень изменчивы, каждый *праобраз* способен принимать бесчисленное количество земных подобий. Прозреть эти формы можно лишь «в моменте незавершенного перехода», которым, по Достоевскому, часто выступает кризисный сон, ведущий к обновлению и перерождению (вспомним сны Раскольникова, Свидригайлова, а в прямой связи с жанром портрета близкий по ощущению сон Чарткова из гоголевского «Портрета»).

В подобном состоянии критического сна изображен и читатель Достоевского на картине Филлы. Замечена аналогия пространственного решения у Филлы и в картине Мунка «Меланхолия» (1899). Более того, норвежский исследователь П. Гилленхэмар (P. Gyllenhammar) определил, что странный органический орнамент стола на картине Мунка своим рисунком повторяет рентгеновский снимок головного мозга (известно, что Мунк занимался неврологией и психологией в Берлине). В. Лагода сравнивает стену и пол вокруг фигуры «Читателя Достоевского» с живой органической клеткой, где как бы в микроскоп увидены плавающие бактерии и пульсирующая цитоплазма [Lahoda 1995: 42–43]. Со всем этим чешские исследователи связывают естественно-научные интересы молодого поколения: найдены, к примеру, выписки Филлы из книги моравского профессора, доктора медицины Э. Бабака «Наука

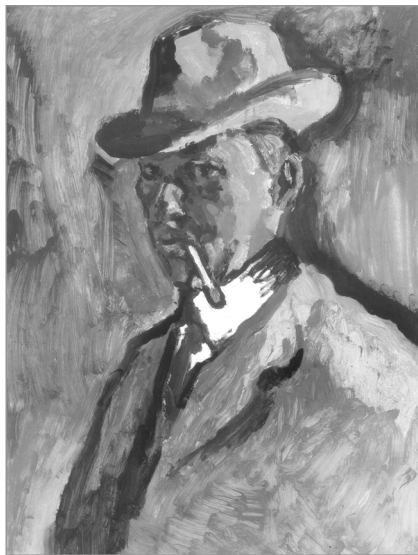
тела. Основы морфологии и физиологии человека» (1908); в натурфилософской теории монизма Э. Г. Геккеля, его учении о психоплазме, как материальной основе души, а также в его противопоставлении негативного и позитивного начал в человеке — видят импульсы для создания образа «Читателя Достоевского». Все это справедливо, но, хочется думать, лишь как рабочий, подготовительный материал. Аморфность силуэта «Читателя» вызывает в памяти те смешанные чувства, которые мы испытываем к Раскольникову, читая «Преступление и наказание». Распятый на стуле «Читатель» как бы сам становится символом замучивших его «недоконченных идей», о которых писал Ф. М. Достоевский: «Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась, а в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения» [Достоевский 1973: 39].

«Читатель Достоевского» был воспринят как обращение от имени всего поколения, вызов и исповедь одновременно⁵. Так же как в портретах-пейзажах Отокара Кубина, упомянутых в рецензии М. Брода, натурфилософская составляющая здесь отходит на второй план, уступая силовому полю энергии кисти, которая все более жестко обрабатывает форму, сокращает ее, превращая в самоочевидный знак, воздействующий на зрителя резко и напрямую, не оставляя ему шанса расположиться поудобнее или даже просто отвести взгляд в сторону (откровения так не выслушивают). Зрителю не отвертеться от того, что происходит с «Читателем», поскольку это также касается его самого. По мнению Ю. М. Лотмана, портрет есть предельная суть человека, в каждом портрете, в какую бы историческую эпоху он ни был создан, поднимается главная философская проблема — «Се человек» [Лотман 2002]. Тем более естественно, что для этого времени и той ситуации, в которой оказались молодые художники Osmu, портрет как жанр, «по самой своей природе, как бы специально приспособленный к тому, чтобы воплотить самую сущность человека» [Лотман 2002: 363] стал наиболее часто используемым способом высказывания.

Портреты, выполненные членами группы Osmu в конце первого десятилетия наступившего века, носили характер не просто эпиграфического высказывания, а буквально исповедального выкрика (не случай-

⁵ Вспомним, кстати, что первоначальный замысел «Преступления и наказания» был обозначен автором как «дневник-исповедь».

но так часто они напоминали Мунка). Фовистские приемы обращения с цветом здесь доведены до своего эмоционального предела: «Синий автопортрет» (1909) Б. Кубишты (синий — весь, включая шляпу и рубашку, с желтой «подсветкой» по контуру фигуры) (вкл., ил. 16); «Автопортрет с сигаретой» (1908) Э. Филлы (построенный также на столкновении потоков синего и желтого и зажатого между этими потоками цвета маски-лица художника) (ил. 17); портреты с нимбообразными фонами у А. Прохазки в 1906 г. («Автопортрет» и «Портрет студента»), параллелью к ним может быть «Автопортрет на синем фоне» (1905) Р. Герстя. Как видим, символика цвета, да



Ил. 17. Э. Филла. Автопортрет с сигаретой. 1908 (х/м, Национальная галерея, Прага – NG v Praze)

и сама тема существования на грани бытия и небытия, обозначим ее как тему экзистенциальной жертвы, — из символистского репертуара. Но то, как художники в нее входят, буквально срастаются с ней, и та жажда подлинности, «правдивости» высказывания — нечто новое по сравнению с поэтикой символизма⁶. Под «правдивостью» часто подразумевается отказ от эстетизации, не только в исполнении, но и чисто внешний: художники выглядят нарочито грубо — в виде курильщиков (на упомянутом автопортрете Филлы), в вызывающе-надменной позе (автопортрет в рост Б. Кубишты, с автопортретом Рембрандта на стене — 1906), либо осклабясь, как А. Прохазка на еще одном своем автопортрете 1906 г. (из собрания галереи в г. Злин). Вспомним также портреты О. Кокошки — его персонажи сидят, развалиясь в пространстве хаоса, где земля и небо сливаются в единую мрачную магматическую

⁶ Близким, оговорюсь — ни в коем случае по исполнению, но *напряжению*, — аналогом визуализации идеи воплощения/развоплощения в рамках символизма может служить врубелевский портрет В. Брюсова (1906). Напряжения такой силы, что если бы у художника была возможность его закончить, то портрет скорей всего исчез бы вовсе.

массу («Портрет Альберта Эренштейна» 1914), не говоря уже об автопортретах Э. Шиле (правда, австрийские художники стали активно разрабатывать тему «портрета-вызова» или, я бы определила ее как тему «портрета-жертвы», уже в начале следующего десятилетия, Г. Климт же находится целиком в русле эстетизирующей традиции)⁷.

Укоренившийся во французской среде Ф. Купка в 1907 г. пишет автопортрет «Желтая гамма» (вкл., ил. 18), который можно считать своеобразным антиподом «Читателю Достоевского». С книгой и сигаретой, в тонетовском кресле, он почти зеркально отражает ситуацию «Читателя». Однако вместо исповедальной жертвенности налицо эстетический жест. Желтый цвет завладевает всем пространством, оттененный холодными тонами, он буквально начинает звучать; лицо художника, выступающее из этого «желтого звука», — лицо теурга, овладевшего магией цвета. Холодно и иронично, он словно хочет нам сказать: «Смысл цвета — в вас самих». Купка как бы минует ту стадию напряжения, которая осталась у своих, домашних, но случайно ли совпадение даты создания «Читателя» и «Желтой гаммы»? Случайно ли, что на пороге возникновения нового живописного языка, языка абстракции, лишённого телесной интерпретации, Купка обращается к жанру портрета, неразрывно, еще на уровне отпечатка связанного с феноменом телесности?

Французский путь в искусстве, по-своему (скажем сразу, необычайно оригинально) отрефлексированный, выбирает и Ян Зрзавый. Это художник, сознательно и очень рано выбравший крайне независимую от модных современных течений позицию. С большим трудом поступив в UMRUM (Художественно-промышленное училище в Праге), он уже через несколько месяцев решает уехать в Париж, чтобы увидеть Мону Лизу (!). Проблему телесности, ставшую для этого художника основополагающей на долгие годы, Зрзавый воспринял через традицию гностиков, величайшим из которых считал Леонардо да Винчи. Не сумев обосноваться в Париже, он возвращается в Прагу и открывает своей «гогеновский» период, как он позже назовет это время в воспоминаниях. Разумеется, французские впечатления не ограничивались Леонардо и Гогеном, но сильнейшие импульсы он получил именно от них. Зрзавый воспринял через их творчество высшие формы дуализма и синкретизма. В соответствии с мировоззрением гностиков он ставит человека в эпицентр борьбы добра со злом, делает его (в силу того, что

⁷ Интересно в связи с этим, что у немецких экспрессионистов портрет, по-видимому, не был столь программным жанром, как в чешско-немецкой художественной среде.

он заключает в себе оба начала) ответственным за трагедию мироздания. Вероятнее всего, что Зрзавый почерпнул эти идеи в русской метафизической философии, в то время как на его восприятие Леонардо, очевидно, повлиял Фрейд.

Вскоре после возвращения из Парижа Зрзавый пишет, как он признается, интуитивно, по наитию небольшую пастель «Долина печали» (1907) (вкл., ил. 19). То, как художник относился к этой ранней своей работе (не расставался во время путешествий, в военное время собирался даже закопать ее в специально изготовленном цинковом ящике), придает ей значение фетиша, материального доказательства мистического озарения, послужившего ее созданию. Характерный символистский мотив горной долины и женской фигуры рядом с деревом на первом плане; все выполнено очень упрощенно, словно выткано кружением повторяющихся стежков, чуть напоминающих (как и наряд девушки — силуэт платья, широкополая шляпа, павлинье перо) линейаризм модерна. Со временем пастель затерлась, и линейного рисунка как бы нет вовсе; в реплике маслом, которую Зрзавый выполнил год спустя, он виден контурно. Но в том-то и качество этой пастели, что здесь все как будто недооволощено или развоплощено, сотворено из цвета, как это уже когда-то прозорливо заметил Я. Мукаржовский [Мукаржовский 1994: 463]. Все формы обособлены и отделены друг от друга некой аурой, действительно напоминающей леонардовское sfumato. В духе гностического дуализма Зрзавый воспринимал цвет как «працвет», основанный на полярности белого и черного, цветовых контрастов и бесконечного числа сопоставлений⁸. Акт творения представляет собой бесконечное произрастание, борьбу и соединение одного с другим, бесконечную игру оттенков. Отсюда то впечатление, которое В. Крамарж описал как пейзаж души художника, прорастающий вьзввь из глубин его существа [Kramář 1941: 29].

Вполне естественно, что при такой антропоцентрической установке портрет служит художнику в качестве программного высказывания. Действительно, на рубеже первого десятилетия Зрзавый пишет несколько автопортретов, а также образы Христа и Антихриста, которые можно считать криптопортретами автора. Здесь почерк Ван Гога и особенно Гогена ощутимее, чем в «Долине печали». Портреты, собственно говоря, представляют собой изображения голов, высоко,

⁸ Зрзавый осмысляет цветовой спектр как бинарные отношения: по его мнению, в працвете заключены все состояния духа жизни — приятие и отрицание, воля и безволие, мужское и женское и т. д. [Zrzavý 1921–1922].

иногда на уровне плеч, обрезанные, представленные фронтально, согласно иконографической схеме сакрального искусства (художник сам признавал влияние на его творчество русской иконы). Уже в первом из автопортретов (1908) он предстает как варвар, дервиш, с соломенной шляпой на голове, украшенной жемчугом и свисающими с полей золотыми нитями, на шее — цепь с амулетом в виде руки, сжимающей кровоточащее сердце. Лицо занимает практически все пространство, лишь в небольших проемах наподобие иероглифа обозначена фигурка мастурбирующей под пальмой дикарки. Второй портрет — реплика первого, где точнее очерчены детали и выверен цвет, остающийся тем не менее в традиционной для того времени желтой тональности. Последним в этой серии можно считать автопортрет с закрытыми глазами, названный художником «Принц» (1910) (вкл., ил. 20), — здесь иное распределение пространственное и цветовое: сильный аккорд лилового с сине-зеленым и асимметричное расположение фигуры по отношению к пейзажному фону, где появились уже знакомые нам по «Долине печали» конусообразные горы. Интересно сравнить эти портреты (а также картину «Желтый Христос», 1908–1918) (вкл., ил. 21) с явно повлиявшими на их создание «Автопортретом с Желтым Христом» (1889–1890) Гогена и «Голгофой» (1900) Мунка. Там, где у Гогена и Мунка происходит отождествление, слияние художника с образом Спасителя в минуту его смерти (в случае Гогена — через посредство идола, у Мунка — вопреки хохоту толпы), — у Зрзавого каждый элемент все более отделяется друг от друга, вплоть до отсечения головы от тела. Нечто подобное демонстрирует и К. Малевич в своих автопортретах конца 1910-х гг. В автопортрете Зрзавого «Принц» и автопортрете Малевича с красными купальщицами на фоне (ок. 1910) (вкл., ил. 22) — один и тот же прием: превращение лица в золотую маску, только у Зрзавого это лицо пробуждаемого страстью божества, поэтому золото с него схлынуло, оставшись только в нижней части, а у Малевича живые глаза смотрят в проемы «схватившей» лицо маски). В «Принце» Зрзавого самостоятельность каждой детали (и фона и самого лица) настолько акцентирована, выделена цветом, что, кажется, вот-вот зазвучит. У Малевича ритм более пульсирующий, закручивающийся вокруг центра, что предвещает его кубофутуристические работы⁹.

⁹ Поэтому можно согласиться с сопоставлением вышеописанного автопортрета Малевича с футуристическим портретом Маринетти другого чешского автора, Ружены Затковой [Вязова 2003: 80].

Ницшеанскую тему Христа и Антихриста Зрзавый интерпретирует в гностико-мистической традиции, воспринятой через Д. С. Мережковского и В. С. Соловьева, которых много в то время читает. «Антихрист» (1908) написан в резкой экспрессивной манере: усиливается густота, пастозность краски, интенсивность и количество красного, резкость контрастных переходов. Лицо Антихриста — гримаса со страшным оскалом, грива косматых черных волос, тело не столько распято, сколько стоит на кресте, раздвинув ноги и обнажив непомерно большой фаллос. «Тема дуалистической противоположности между Богом и сатаной, божественной, благой реальностью и греховным материальным миром — это одна из самых ярких и самых известных тем гностицизма, в своих крайних формах порождающая своеобразное отвращение к плоти (которое ведет или к радикальному аскетизму, или к предельному либертинизму — к полной «распушенности» плоти)» [Евлампиев 2000: 184].

Христос, напротив, эмоционально нейтрален, решен в иконографии Спаса Нерукотворного. «Анфасное изображение лица Христа, — пишет Ю. М. Лотман, — являет собой высшее выражение идеи портрета, одновременно человеческого и божественного. Эта двойственность, по существу, раскрывает природу портрета как такового» [Лотман 2002: 364]. В портрете как жанре «единое должно постоянно напоминать о возможности разделения, о том, что любое единство — лишь условность и таит в себе заданную определенность точки зрения» [Лотман 2002: 352]. В изображении же лика Христа «сконцентрирована проблема богочеловечества, то есть задано изображение реальности, оцениваемой шкалой предельно высоких ценностей. Вместе с тем лицо Христа обычно располагается по отношению к лицу зрителя таким образом, что их глаза находятся на одной и той же оси, то есть лик Христа как бы представляет собой зеркальное отражение того, кто на Него смотрит. Это задает и высший критерий оценки зрителя. <...> Зритель как бы получает критерий для суда над самим собой: он находится на оси зрения Бога и, следовательно, представляет собой как бы отражение божественной сущности» [Лотман 2002: 363].

Зрзавый резко и далеко разводит дуалистическое противопоставление Христос–Антихрист, не отождествляя себя ни с одним из образов (вопреки символистской традиции), но одновременно присутствуя в каждом из них. Заметим, что и в автопортретах его, условно говоря, реальное присутствие не обязательно: на всех трех вышеупомянутых автопортретах художник лишь отдаленно похож на себя.

При этом отдельность каждого фрагмента лица отсылает к эротическим аллюзиям-отождествлениям (нос — фаллос, губы — вульвы). Послание-откровение такого порядка опять-таки можно рассматривать как обнажение, совлечение с себя последних покровов (вспомним в связи с этим портреты «с содранной кожей» Шиле).

Автопортреты конца 1910-х гг., которые здесь упоминались (Филлы, Кубишты, Прохазки, Зрзавого), близки той ситуации высшей оценки, о которой говорит Лотман. Все они максимально приближены к первому плану, занимают собой все пространство, часто пристально вглядываются в зрителя, т. е. располагаются по оси — что отражает, кого отражает, для которого отражает, — на предельно концентрированном, коротком расстоянии. Вероятно, именно желанием уплотнить экзистенциальные смыслы человеческой жизни объясняется изобилие двойных, тройных портретов («Тройной портрет», 1907, Б. Кубишты, его же «Двойник»¹⁰ и «Концерт» А. Прохазки — оба 1912).

В 1910 г. совместные выставки *Osmy* прекратились, зато большой резонанс имела выставка современного французского искусства — «Независимых», организованная «Манесом»¹¹. В Праге объявился кубизм, с легкой руки Аполлинера воспринятый как поиск «четвертого измерения». Бывшие члены «Восьмерки» вошли в состав общества «Манес» и показали свои работы на 35-й, так называемой молодежной выставке, но вскоре из-за разногласий внутри общества вынуждены были выйти из него и вновь создать самостоятельное объединение — *Skupina výtvarných umělců* (Группу художников). Немецкое крыло было усилено такими мастерами, как скульптор О. Гутфрейнд, живописцы М. Копф, В. Габлик, А. Юстиц, М. Оппенгеймер и др. Внутри группы возникли интереснейшие переплетения двух основных тенденций этого времени — кубизма и экспрессионизма. Чешские исследователи обычно применяют в отношении этого периода — приблизительно с 1911 по 1913 г. — термин «кубоэкспрессионизм». Нам хорошо известно, насколько условны эти определения. Существенным оказывается то, что и кубизм, и экспрессионизм здесь объединились на одной платформе, и она была хорошо подготовлена предшествующим десятилетием.

¹⁰ У Б. Кубишты возникновение метафоры расщепления, раздвоения личности, скорее всего, связано с увлечением эстетикой Ф. М. Достоевского.

¹¹ В подготовке этой выставки огромную роль сыграл Б. Кубишта, осенью 1909 г. специально с этой целью отправившийся в Париж, где налаживал контакты с художниками и галеристами, лично отбирал работы для выставки.

Освоение новых форм у многих художников в это время идет по пути, проложенному идеями А. Ригля — В. Вorrингера. Всепроникающая «художественная воля» Ригля, созданная им грамматика художественных форм помогают Вorrингеру вывести закономерность развития формы от органической к неорганической, имеющей кристаллическую структуру. Каким образом этот опыт освоения новой формы связан с заимствованной из старого репертуара и рассматриваемой нами здесь темы пограничного существования, иными словами, экзистенциальной жертвы, поясняет понятие *духовной боязни пространства* Вorrингера: связывая рождение абстракции с волнением перед необъяснимым, подобным тому, что испытывал первобытный человек перед явлениями природы, Вorrингер считает, что именно первоначальная боязнь пространства заставляет человека вырывать предмет из привычного контекста, освобождать его от связей с другими предметами, абсолютизировать его. На более высоких уровнях цивилизации человек обращается к абстракции, вызывая в себе первобытный страх интуитивно [Вorrингер 1957].

Кристаллическая форма становится основным композиционным приемом и живописцев, и архитекторов, особенно немецких. Работа Венцеля Габлика «Хрустальный дворец в море» — большой холст с изображением огромного кристалла посреди сияющего синего пространства — мог бы одновременно послужить иллюстрацией мысли Вorrингера и художественным символом этого времени (вкл., ил. 23). Характерно, что именно сейчас программные портреты уступают место традиционно жертвенным образам. А. Прохазка в 1911 г. пишет «Прометея» (ил. 24), за ним следуют «Св. Себастьян» Б. Кубишты (ил. 25), «Саломея» Э. Филлы, «Раненый» М. Оппенгеймера. В образе св. Себастьяна изображают себя австрийцы А. Кубин и Э. Шиле. Даже Я. Зрзавый, с характерной для него музыкальной, но никак не



Ил. 24. А. Прохазка. Прометей.
1911 (х/м, Моравская галерея,
Брно – MG v Brně)

граненой формой, пытается приспособиться к последней, и тоже на материале религиозно-жертвенной образности («Нагорная проповедь», 1911–1912).

Кристаллическая структура дает возможность сосуществования органической и неорганической природных форм (что можно наблюдать на примере кораллов, раковин, минерализованных моллюсков или дерева). Как композиционный прием она способна насыщать форму воздухом, придавать ей движение (критики часто сравнивали фактуру работ М. Оппенгеймера с готической драпировкой, мятой бумагой и т. д.). Кристалл многократно расщепляет отражение, и в то же время собирает его воедино. Не случайно в теоретических формулировках этого времени так часто звучали призывы к синтезу, созвучию, единству духа. Й. Чапек говорит об «энергии духа», Б. Кубишта — о духовном проникновении. Конечно, здесь уже давно

нужно сказать о близости Мюнхена (пражане бывали там так же часто, как в Вене и Берлине), «О духовном в искусстве» В. Кандинского, об эстетической программе «Синего всадника». Все это очень близко тому, что происходит в Праге накануне Первой мировой войны. И все же не совсем... Б. Кубишта в статье «О духовной природе современности» (1914) пишет о «живой мысли», которой управляются все силы жизни. Требование времени — понять «живую мысль» проникновением «во все формы современной жизни способом, мог бы сказать, эмпирическим» [Kubišta 1947: 124]. Только соединением эмпирического метода и мистической, духовной основы такой «мысли» можно представить ее практически предметно, материально. Как агрессивное проникновение формы, грани, угла, иногда только стрелы, словом, как некую плоскость, проникающую в объем [Lahoda 1995-2: 86]. Один из характерных примеров подобного «эмпирического» проникновения у Кубишты — «Гип-



Ил. 25. Б. Кубишта. Св. Себастьян.
1912 (х/м, Национальная галерея,
Прага – NG v Praze)

нотизер» (1912), где одна фигура (гипнотизера) буквально, вручную и с видимым напряжением сдвигает плоскости, из которых составлена голова второй фигуры. В том же, 1912 г. написан «Св. Себастьян» — прикованный к дереву, расстрелянный стрелами, — он и сам превращается в дерево, процветает зелеными листьями, поскольку раны эти — следы постижения «живых мыслей», которыми движима жизнь, и которые привносят в эту жизнь великие души, к последним Кубишта относит Ван Гога, Сезанна, Достоевского.

В работе М. Оппенгеймера «Операция» (1912) (ил. 26) центр композиции с кристаллической ромбовидной структурой — чудовищная рана, которую не столько латают, сколько бережат собравшиеся вокруг операционного стола врачи. Иконографическая ситуация отсылает к «Уроку анатомии доктора Тульпа» Рембрандта¹², но одновременно и к другому образцу — многочисленным готическим (или же барочным) сценам «Снятия с креста». Происходит столкновение жанра портретного с образно-религиозным, как это уже было в эпоху Возрождения. Только вместо жизнеутверждающей надежды — ощущение обреченности этого старого мира.

Рана, как проникновение, а через нее соединение с закономерным, свыше установленным порядком, и как предвестие трагедии. Вновь и вновь, с удивительным упорством чешско-немецкие художники возвращаются к теме жертвы. Собственно говоря, когда начиная приблизительно с 1911 г. появляются образы жертв — это уже и есть ситуация взрыва, перехода к новым формальным приемам. Портрет же сослужил роль «взрывного жанра», воспользуемся вновь определением Лотмана, предчувствуя и подготавливая этот переход. «...Сложное пересечение различных художественных тенденций превращает портрет в своеобразный взрыватель искусства эпохи. Этот, казалось бы, наи-



Ил. 26. М. Оппенгеймер. Операция. 1912 (х/м, Национальная галерея, Прага – NG v Praze)

¹² Благодарю за эту подсказку Н. В. Злыдневу.

более предсказуемый и детерминированный жанр переносит искусство в пространство взрыва и непредсказуемости — исходную точку дальнейшего движения» [Лотман 2002: 373].

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Брод 2007 — *Брод М.* Пражский круг / Пер. с нем. Н. Н. Федоровой. СПб., 2007.
- Виноградова 2009 — *Виноградова Е. К.* Прага на рубеже веков // Художественные центры Австро-Венгрии. 1867–1918. СПб., 2009. С. 302–322.
- Воррингер 1957 — *Воррингер В.* Абстракция и чувство (фрагменты) // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 459–475.
- Вязова 2003 — *Вязова Е. С.* Желтый цвет: от декаданса до авангарда // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. М., 2003.
- Достоевский — *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч. Том VI. Преступление и наказание. Л., 1973.
- Евлампиев 2000 — *Евлампиев И. И.* История русской метафизики в XIX–XX вв. СПб., 2000.
- Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб., 2002. С. 349–375.
- Мукаржовский 1994 — *Мукаржовский Я.* Поэзия в живописи Яна Зрзавого // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
- Grebeníčková 1995 — *Grebeníčková R.* Expresionismus jako hnutí a směr // Expresionismus a české umění. NG v Praze, 1995. S. 15–27.
- Kramář 1941 — *Kramář V.* Několik poznámek k dílu Jana Zrzavého // Dílo Jana Zrzavého. 1906–1940. Praha, 1941.
- Kubišta 1947 — *Kubišta B.* Předpoklady slohu. Praha, 1947.
- Lahoda 1995 — *Lahoda V.* Smysly a výras: Osma a expresionismus // Expresionismus a české umění. NG v Praze, 1995. S. 36–61.
- Lahoda 1995-2 — *Lahoda V.* Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus // Expresionismus a české umění. NG v Praze, 1995. S. 83–106.
- Lamač 1988 — *Lamač M.* Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917. Praha, 1988.
- Mezery v historii 1994 — *Mezery v historii.* Polemický duch střední Evropy, Češi, Němci, Židé (kat.výst.) / ed. Hana Rousová. Galerie Hlavního města Prahy — Národní galerie v Praze. Praha 1994.
- Mladí lvi v kleci 2013 — *Mladí lvi v kleci* / ed. Anna Habánová. Liberec: Arbor vitae, 2013.
- Zrzavý 1921–1922 — *Zrzavý J.* Barva // Volné směry. 1921–1922. Ročník XXI. S. 15–24.

Н. В. Злыднева
(Москва)

О (не)состоявшемся взрыве: экспрессионизм в России

Русская культура осознает себя
в категориях взрыва.

Ю. М. Лотман

ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВЗРЫВА

Взрыв в его естественно-научном понимании — это мгновенная трансформация материи, сопровождающаяся ее превращением (в случае твердого тела) в дисперсную массу посредством мощного выброса энергии с соответствующими акустическими и оптическими эффектами последнего. Изображение взрыва в живописи, как правило, сводится к схематическому представлению воронки в земле с веерообразно расходящимися в разные стороны от нее пунктирными «стрелками» — это разлетающиеся под воздействием снаряда комья земли. Такое понимание репрезентации взрыва прочно закреплено за мотивом войны, а изображение можно встретить в батальных сценах реалистической живописи, а также в массовой культуре — комиксах, графически имитирующих кадры кинематографа. Взрывы имеют место в барочных изображениях — в оптических иллюзиях прорыва пространства в сводах католических соборов. Барочные фейерверки в живописи мастеров «Мира искусства» (К. А. Сомов, С. Ю. Судейкин) ностальгически представили игровую любовь XVIII в. к различного рода садовым аттракционам. Световой столб сопровождает взрыв на картинах маринистов (А. П. Боголюбов. «Взрыв турецкого монитора „Сейфи“ на Дунае», 1877; И. К. Айвазовский. «Взрыв турецкого флагмана», 1892). Изображение вулканических взрывов обычно не придерживается этой иконографической схемы, ориентируясь скорее на мотив разрушения и реализуя метафору цивилизационной катастрофы в представлении архитектурного пейзажа, который подвергся действию разбушевавшейся стихии (вспомним «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, 1830–1833). Между тем оба эти типа репрезентации — не более чем иконическая конвенция, ибо способ ви-

зуального означивания какой бы то ни было трансформации во времени для пространственного искусства представляет большую проблему, своего рода «квадратуру круга», выступая составной частью проблемы более общей, связанной с возможностями передачи движения в двумерном пространстве полотна. При взрыве время сжимается, превращаясь в значимую точку — и поглощая (то есть прорывая границы, заполняя собой, качественно преобразая) пространство, а значит, пространственным искусствам изображение взрыва недоступно. «Большой Взрыв в корне неподвластен репрезентации», — пишет М. Ямпольский, однако бывает, что «чистая геометрия неожиданно являет себя во плоти» [Ямпольский 2010: 484, 504]. Эту геометрию можно выразить в категориях бинарных отношений: короткий миг состояния, непосредственно следующего за «точкой бифуркации», визуально описывается посредством оппозиций *целое/часть*, *видимое/невидимое* (то есть неясно различимое зрением, когда четкость контура сменяется смазанным пятном), *статичное/динамичное*, *центростремительное/центробежное* и в целом как *непрерывное/дискретное*, где первая часть в каждом случае противопоставляется второй, отсылая к состояниям *до* и *после* взрыва как кульминационного события.

Встает вопрос: как визуально репрезентировать акт пересечения границ, прерывность как таковую? В интермедиальном поле — это складка смысло-формы, возникающая на пересечении изображения (как континуальной системы) и слова (дискретной системы), а в поле социальных смыслов — это проблема конфликта, конфронтации, мгновенной реструктуризации, то есть революционной перестройки системы. Ясно, что художественные формации, ориентированные на синтагматику, проявляют большую податливость к такого рода «матрицированию» (заимствуя понятийный аппарат В. Н. Топорова) природного явления в языке культуры и, в частности, визуальных символов, чем другие [Топоров 1989]. Поскольку мгновенную трансформацию состояния пространственные искусства передать не в состоянии, они могут опираться в этой задаче только на опыт радикальных художественных формаций, для которых сдвиг как таковой является конститутивной особенностью. И такой формацией стал авангард.

ТЕМА ВЗРЫВА В ЖИВОПИСИ АВАНГАРДА

Мотив взрыва в искусстве авангарда реализуется на абстрактном уровне как дисперсная форма. Тема конфликта в беспредметной

живописи представлена в «Композиции № 4» (1911) В. Кандинского (вкл., ил. 27). Согласно комментариям художника, тема была навеяна зрительными впечатлениями от «взрывных» событий — разгона казаками демонстрации в 1905 г. Разнообразные врезанные в квадрат треугольники также могут быть отнесены к данному мотиву: здесь и супрематические композиции К. Малевича, и графика Эль Лисицкого (например, его плакат «Клином красным бей белых», 1920), и произведения итальянских футуристов. Не случайно именно эти геометрические фигуры (треугольник с квадратом) «пришлись к теме» в иллюстрациях О. Розановой к книге А. Крученых «Вселенская война Ъ» (1916). В целом следующие принципу контрастности основного цвета (красное/черное/белое), эти произведения основаны на архетипической модели — символическом осмыслении тела/земли как низовой, хтонической стихии. К группе беспредметности примыкают и вполне сюжетные полотна, в которых мотив взрыва отражен в авторских названиях и/или характере композиции, представляющей мгновенное разрушение материи. В раннем немецком экспрессионизме и в живописи итальянских футуристов к такого рода изображениям можно отнести полотна Г. Гросса «Взрыв» (1917), Ф. Марка «Тироль» (1914), Дж. Северини «Стреляющие пушки» (1915), Дж. Балла «Пессимизм и оптимизм» (1923). В русском авангарде взрыв как тема предстает в иллюстрациях О. Розановой к книге А. Крученых «Взорваль» (1913) (вкл., ил. 28), а также на полотне А. Лентулова, аллегорически представляющего Отечественную войну в виде исполненного динамики многоцветного клубка форм («Отечественная война 1812 года», 1912).

ИЗОМОРФИЗМ ФЕНОМЕНА ВЗРЫВА В ПОЭТИКЕ АВАНГАРДА

Сама поэтика авангарда изоморфна взрыву, и это осознавалось адептами художественной революции. «...Очень важно, чтобы в книгах „Взорваль“, „Мирсконца“ был трепет, взрыв, который выявился не только в построении фраз и строк, но и во взорванном шрифте», — вспоминал Крученых в 1920-е гг. [Крученых 2006. Цит. по: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2489-vzorval-2.html>]. В своей декларации 1921 г. он сравнивал со взрывом заумь: «заумь... — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь)» [Крученых 2008: 209]. Мотив взрыва тревожил русские умы с первых лет XX в. Катастрофа, взрыв — центральные темы русского символизма: так,

в романе Андрея Белого «Петербург» мотив революционного взрыва связывается с феноменом расширяющегося сознания. Репрезентация взрыва в живописи авангарда может пониматься не только как след символизма, но и как автометаописание. Поэтому взрыв в искусстве авангарда представлен не описательно, ибо он — уже состоявшееся событие, превосходящее событие внешнее по отношению к искусству, событие социально-политической истории.

Имплицитная репрезентация взрыва как пересечения/преодоления границ определила новый тип иконографии. Дисперсность изобразительной материи соответствует описанию физических взрывных механизмов. Поэт-футурист Василий Каменский так определял сущность своей поэтики: «Буква — взрыв. Слово — стая взрывов» [Каменский 1918: 123]. Следуя принципу граничности формы, мотив распадается на множество составных частей наподобие осколков зеркала, создавая калейдоскопическое целое. Граница мотива оказывается за пределами самого мотива (о распылении мотива, его разложении на отдельные субмотивы см.: [Злыднева 2014]). Собирательный мотив обнаруживает свою собирательность благодаря отсылке к единому мифопоэтическому корпусу значений, архетипу Большого Взрыва как начала мира. Репрезентация взрыва при этом реализует принцип метаморфозы. Из комбинации мотивов — например, мотива красного дома, пожара, петуха и т. п. — получается нечто вроде визуальной анаграммы, в которой общее значение формируется из отдельных фрагментов, соотносящихся между собою синтагматически, то есть как наличествующие части, отсылающие к подразумеваемому целому. Реализуется семантическое поле, описываемое лексемами *страдание, насилие, катастрофа, хаос*. Мифологические значения мотивов-фрагментов складываются — наподобие фразовых синтагм естественного языка — в тематические блоки. Так, синтагма *свет + огонь* отсылает к традиционной солярной мифологии, *оружие + маскулинность* — к архаической фаллической символике, мифологическим представлениям, связанным с мужской фертильностью. *Расчлененное/усеченное* тело выступает в форме мифа о создании космоса, заставляя вспомнить о первочеловеке Пуруше; цветовая триада *черное/белое/красное* реализует — как указывалось выше — архаические представления о телесности как части земли, символического низа.

Художественный язык авангарда — это язык взрыва, и он во многом обнаруживает принцип бинарности (*мы/они, прошлое/будущее, динамика/статика* и т. п.). Между тем взрыв как разрешение напряже-

ния между полюсами посредством нейтрализации обуславливает необходимость рассуждений и в категориях тернарности. Маркированный третий, то есть нейтрализация бинарности, возникает как реализация скрытой потенции исторического авангарда, проявляясь в авангарде 1920-х гг. («Исследование ужаса» Липавского, тональная живопись постсупрематического К. С. Малевича, рваный контур в его фигуративных композициях конца 1920-х гг., размытое пятно в живописи А. Лабаса и А. Тышлера и т. п.). Проблематизация бинарности выводит на первый план категорию неопределенности, неясности будущего, размытости горизонтов ожидания.

Мотив взрыва, «считываемый» на уровне плана выражения, реализуется в рамках поэтики неопределенности, описывающей происходящее в данный момент с точки зрения непредсказуемости его последствий. Сам принцип неопределенности (неясного, смутного, частично прозрачного, серого) в русской традиции ведет начало из диаволического символизма [Ханзен-Лёве 1999]. С последним связана и группа сюжетов на тему катастрофы и ее предчувствия, балансирования над бездной. Наиболее близкий пример — картина Л. Бакста «Теттог Antiquus» (1908), которой посвящено знаменитое эссе Вяч. И. Иванова 1909 г. [Иванов 1979]. Этот принцип во многом определил и иконографию позднего авангарда конца 1920-х гг., использующего мотивный инструментариум экспрессионизма в изображении «страшного» — представление гибели, страха, социальных бедствий [Злыднева 2009].

О проблеме вербальной и визуальной репрезентации неопределенного уже написано много и содержательно [Ямпольский 2010], однако стоит еще раз обратиться к этому феномену в аспекте взрыва. В точке бифуркации (в момент события) будущее видится как неопределенный пучок равновеликих возможностей. Именно эту неопределенность воплотил определенный сегмент авангардной иконографии. Но прежде всего — о том, что такое неопределенность видимого (и при этом художественно осмысленного). Способы визуализации неопределенности — это прежде всего расплывчатость изображения (смазанный контур), имитирующий *неясное* зрение как экспликацию фундаментальной оппозиции *видимое/невидимое*. Так передается движение в живописи А. А. Лабаса, а именно — в размытом изображении движущихся транспортных средств, данных в поперечном разрезе (лифт, поезд, автомобиль). Неясность может принимать и форму семантического диссонанса в сшибке так называемого «отрытого» цвета в его противопоставлении тональной живописи, подобно тому как это имело место на полотнах

позднего Малевича («Автопортрет», «Бегущий человек» (вкл., ил. 29) и др.). Неопределенность заложена и в анаморфических, скрытых изображениях — начиная с позднего Ренессанса, то есть маньеризма, барокко, и находя продолжение в сюрреализме XX в. [Baltrušaitis 1977].

Но можно говорить и о неопределенном как несвершившемся. Согласно мысли Ю. М. Лотмана, во взрывных процессах каждое свершившееся событие окружено облаком событий несвершившихся или не получивших полного развития [Лотман 1992]. Именно таким, не свершившимся до конца событием в русском искусстве XX в. стал экспрессионизм. Будучи частью общего движения авангарда, экспрессионизм в живописи, так же как и авангард в целом, характеризуется как поэтика взрыва. На уровне плана содержания поэтика этого стилового направления и в целом идеологического движения основана на конфликте (личности и/или мира), нарушении границ (тела, пространства природной среды, ее состояния), распаде материи (принцип множественности); на уровне плана выражения имеем дело с центробежной композицией, разрушающим гомогенность формы фактурным мазком, контрастностью света и тени. Все эти признаки иконически репрезентируют взрыв как феномен природного мира. Можно сказать, что экспрессионизм разрывает связь времен и реализует принцип неопределенности будущего, соответствующий представлению о взрыве как точке бифуркаций и в плане естественно-научном, и в переносе понятия на явления социальной истории. Последнее объясняет то, что понятие взрыва фигурирует в самоописании стиля — он используется немецкими художественными критиками начала 1920-х гг. для описания стилистических особенностей экспрессионистической живописи периода бурных событий политической жизни. Так, Вильгельм Гаузенштейн писал в 1923 г.: «Происходит взрыв объектов in extremis — убийственное продвижение с их поверхности, от их одушевленного вида, от их предчувствия бога в самые внутренности предметного. Происходит взрыв, выворачивание наружу внутреннего образа мира. ... Здесь метафизика вещей ищется и может быть в значительной мере воплощается в вещи экстазом творческого духа» [Гаузенштейн 1923: 64].

ОПИСАНИЕ СОВЕТСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА: ИМЕНА, ПРОИЗВЕДЕНИЯ, МОТИВЫ

Экспрессионизм в Советской России возник в эпоху «авангарда на излете» — в конце 1920-х гг., то есть намного позднее, чем в Гер-

мании. Именно в этот период в искусстве актуализируется память о символизме — возникает некая противофаза авангарду 1910-х. Идем в виду не только отход от беспредметничества и радикального эксперимента с формой, но и частичное обращение к наследию символизма в плане поэтики, что предоставляет поле размышлений над типологической близостью символизма и экспрессионизма, а также их различиями. Советский экспрессионизм стал манифестацией нереализовавшейся потенции культуры. Он явился воплощением принципа несостоявшейся возможности с позиции прошлого, потому что вскоре угас, спорадически возникая лишь в искусстве «оттепели» 1950–1960-х гг. как маргинальное явление. Очевидно, что причинами лишь социально-политическими — насильственной ликвидацией художественных объединений в начале 1930-х гг. и сгушавшейся в стране атмосферой тоталитаризма — объяснить угасание этого направления не удастся. Требуются более ёмкие инструменты анализа, и тут на помощь приходит модель взрыва. Но сначала о самом явлении.

Проявления экспрессивной топики и формы прослеживаются с конца 1920 — начала 1930-х гг. Они, как уже указывалось, возникают у мастеров исторического авангарда, прежде всего у его безусловного лидера — К. Малевича. Позднее творчество этого мастера отмечено переходом к тоновой живописи, рваному контуру, знакам страдания и смерти (например, крест, меч, «безглазые» дома на картине «Бегущий человек», 1932–1934), хотя при этом сохраняются и признаки живописи супрематического периода (отвлеченный локальный цвет, беспредметные фрагменты композиции и т. п.). В живописи мастеров младшего поколения, например А. Г. Тышлера и А. А. Лабаса, отмечается повышенный интерес к живописной форме, смазанному пятну, экспрессивной топике, пришедшим на смену короткому периоду беспредметности 1920-х гг. («Танец с красным знаменем» А. Тышлера, конец 1920-х; «Едут» А. Лабаса, 1927). «Портрет» Лабаса 1928 г. сугубо экспрессионистичен по средствам выражения: написанный продолговатыми синими мазками, он представляет человека со смазанным изображением глаз, словно наделенных внутренним зрением и не видящих зрителя (или недоступных ему): сверх-коммуникация человека-вещи представляет свой вариант в парадоксальной оппозиции — как отказ от коммуникации вообще.

К той же группе мастеров можно отнести творчество К. Н. Редько (1897–1956): его картина «Восстание» (1925), отсылающая к средневековой иконографической схеме «Спаса в силах», обладает яркой экс-

прессией: драматический контрастный колорит (черный и красный), динамичность композиции, основанной на геометрической форме ромба с расходящимися в стороны лучами в виде процессов революционных масс, мрачные фоновые строения, напоминающие апокалипсические соты, наконец, экстатическая жестикуляция центрального персонажа — вождя пролетариата В. И. Ленина — словно сигнализируют о грядущей эпохе насилия, жертв и разрушений (вкл., ил. 30).

Если в предыдущих примерах можно говорить о наличии признаков экспрессионизма, то в творчестве А. Древина (1889–1938), Б. А. Голополосова (1900–1983), Р. М. Семашкевича (1900–1937) начала экспрессионизма проявились уже в полную силу. Живопись Древина почти целиком сосредоточена на пейзаже, который передает буйность природных стихий. Экспрессивный пастозный мазок часто сочетается с почти монохромной гаммой оливково-зеленых и бежевых тонов, но порой вспыскивает красно-зелеными контрастами («Алтай. Сухая береза», 1929) (вкл., ил. 31). Здесь ничто не стоит на месте — ни деревья, ни звери, у которых будто выбита почва из-под ног, и поэтому все обитатели словно подхвачены мощной волной, на которой балансируют, чтобы не рухнуть в пропасть. Драматизм стихий между тем лишен у Древина трагического пафоса, он является выражением витализма и наделен эмоциональной энергией.

Столь же эмоционален в переживании пейзажа ученик Древина Р. М. Семашкевич. Картин этого мастера, уроженца Белоруссии, позже в Москве ставшего членом группы графиков «Тринадцать» (1929–1932), сохранилось мало — многое погибло в 1937 г. во время ареста (за которым последовал расстрел); однако то, что до нас дошло, свидетельствует о таланте brutальной направленности, интересе мастера к острому гротеску в портрете и динамичному пейзажу, где под влиянием порыва буйного ветра, автомобильных скоростей, острых эмоций земля и небеса сливаются в единый комок нерасчлененных стихийных сил. Для Семашкевича характерна скругленная, словно взвихренная форма, придающая упругую динамичность композиции и рождающая масштабные символистские обобщения: так, сквозь реалии бытовой сцены времен Гражданской войны на картине «Всадник на белом коне» (1932) проступают широкие апокалипсические смыслы.

Гораздо более конфликтная модель мира представлена на полотнах А. Б. Голополосова. Этого художника можно по праву назвать «советским экспрессионистом». А. Балашов отметил, что «очевидна связь между творчеством Голополосова и ранним европейским экспрессио-

низмом, протоэкспрессионизмом, произрастающим из символистской культуры и уже допивающим ее кровь» [Балашов интернет-ресурс]. О связи экспрессионизма с символизмом речь пойдет позже. Здесь же укажем, что Голополосов — единственный мастер в Советской России 1920–1930-х гг., который в полной мере представил топику страдающего тела. В большинстве его полотен она мотивирована сюжетом революционной борьбы или стихийного бедствия («Борьба за знамя», (вкл., ил. 32) 1927; «Половодье весной», 1920-е; «Шторм. Авария», 1931), а также религиозной темой («Распятый», 1923). Уличные столкновения и сцены Гражданской войны показаны с субъектной точки зрения, как бы от лица участника событий: полотна наполнены кровью, растерзанными телами бойцов, израненных и в изодранных рубахах, на фоне не менее драматичных кровавых закатов. Острая линейность



Ил. 33. А. Б. Голополосов.
Человек бьется головой о стену.
1937. Не сохранилась
(воспроизводится по фотографии)

живописной стилистики с ее угловатыми жестами фигур и пейзажа, расчерченных косыми черными штрихами, напоминает готическую ксилографию, которой в годы, предшествующие Первой мировой войне, и сразу после нее увлекались немецкие экспрессионисты (Карл Шмидт-Ротлуф, Эрнст Кирхнер и др.). Высочайшей степени накала достигает страдание в его поздних полотнах, например, в известной только по фотографиям картине «Человек бьется головой о стену» (1937), где некто без лица, истощенный как тень, с гротескно вытянутыми тощими руками и ногами, словно подвешен в воздухе в безысходной борьбе с толстыми стенами тюремной камеры (ил. 33).

В конце 1930-х гг. Голополосов написал и другие картины, исполненные уже не витального экстаза, как в предыдущее десятилетие, а крайней безысходности: «Одиночество», «Паук», «Портрет сумасшедшего», «Тупик». Обращавшийся к запретным в те времена мотивам

сталинских репрессий, достигший пронзительной остроты субъективного повествования в репрезентации телесных мучений и страсти, он многократно превзошел в этом отсроченном экспрессионизме своих немецких предшественников.

В 1920-е гг. Голополосов, наряду с А. В. Шевченко (1883–1948), стал одним из организаторов художественного объединения «Цех живописцев» (1926–1930). Явившийся живым воплощением связи между предавангардным примитивизмом М. Ф. Ларионова и поставангардной фигурацией конца 1920-х гг., Шевченко объединил вокруг себя молодых художников, обнаруживавших преимущественно экспрессионистическую направленность творчества. Среди наиболее ярких мастеров — Р. Н. Барто (1902–1974), автор гротескных графических портретов современников (ил. 34), полных драматизма пейзажей с грозным небом и обожженными молнией деревьями, а также изображений людей, увиденных как бы мельком, беглым взглядом (ил. 34). К этой же поэтике близок и М. К. Соколов (1885–1947) — мастер, работавший сериями. Рисунки тушью и акварелью, словно случайно набросанными штрихами и размывками представляют изящные и остро характерные женские портреты, сценки с грациозными лошадками и наездниками, искрящиеся россыпью цвета натюрморты, московские пейзажи. Случайное — будь то растекшаяся по бумаге краска, экспрессивный росчерк пера либо хаотическое нагромождение мазков в пейзаже маслом — это примета взрывного времени, ставящего на карту неопределенности.



Ил. 34. Р. Н. Барто. Всадники.
1930 (б/м, ГТГ)

Наконец, значимое место в русском экспрессионизме 1920-х гг. занимает живопись А. М. Глускина (1899–1969). Выросший и получивший художественное образование в Одессе, он приехал в Москву и в 1921 г. стал одним из организаторов группы «НОЖ» («Новое Общество Живописцев»), а после ее развала в середине 1920-х участвовал в выставке группы «Бытие». Именно на конец 1920 — начало 1930-х гг. пришелся высший накал его творчества, проникнутого духом острой

экспрессии. Работ Глускина этого периода сохранилось совсем мало (вскоре его обвинят в формализме), но каждая замечательна своим темпераментом, выразившимся в насыщенной цветом пастозной фактуре, гротескной форме, лапидарном силуэте. По пронзительности колорита и виртуозности рисунка в Глускине можно различить черты Ван Гога. С последним советского мастера сближают также парадоксальное сочетание трагизма и наивности полотен, яркая гиперболичность, трансформация предмета, который словно источает боль, чреват криком. Все это — приметы экспрессионизма в его особом, характерном для искусства поставангардной России изводе. По точному наблюдению О. О. Ройтенберг, «увлекаемый бурной энергией, он (Глушкин. — Н. З.) смело трансформирует видимое, даже неодушевленное наделяет переизбытком жизненных сил, все, что вокруг, гиперболизирует, пронизывает нервом драматизма. Тем самым он как бы аккумулирует накал страстей своего времени — горячих двадцатых, отстаивает право на свободу творческой воли» [Ройтенберг 1983: 3]. Примечательны натюрморты художника, в которых выражен дух эпохи с ее напором энергии и насилия одновременно. Так, на картине «Трагедия гуся» (1929) скорченное тельце забитой птицы передает высочайшую степень страдания и насыщено такой метафорической емкостью, что даже многофигурные композиции мастера (такие, например, как «Праздник в местечке» и др.), исполненные трагикомической иронии и аккумулировавшие энергию богатейшей палитры, отступают на задний план, заставляя вспомнить позднее полотно Ф. Гойи с аналогичным изображением битой птицы — далекого предвестника экспрессионизма XX в. (ил. 35).



Ил. 35. М. Глушкин. Трагедия гуся.
1929 (х/м, частная коллекция)

Такого рода символистическая направленность — это то, что отличает направленность советской живописи конца 1920-х гг. Именно это время, живо хранящее память о великом эксперименте конца 1910-х, породило своеобразное эхо символизма, которое отчетливее всего выразилось в живописи и графике экспрессионистской направленности.

И это не случайно. Между символизмом и экспрессионизмом можно уловить много общего, несмотря на бездну различий.

Общим местом в определении специфики экспрессионизма в научной литературе стало указание на доминанту субъективности, художественного Я автора, причем последний наделен свойствами пограничности психологического состояния — ему свойственна невротическая тревожность, типичны переживания то экстаза, то печали, переходящей в крайний пессимизм. Все это имеет отношение к оценке состояния внешнего мира, который находится на грани катастрофы или уже перешагнул роковую черту. Налицо, таким образом, оппозиция *внешнего* и *внутреннего* как противопоставление в тождестве: мятежный субъект отражает «вздыбленный» мир объектов, но при этом и предписывает последнему собственную неуравновешенность. По наблюдениям П. Хатмани, «в экспрессионизме Я переполняет собою мир... он делает и самое форму содержанием» [Хатмани 2009: 842]. Мир художника-экспрессиониста как бы вывернут наизнанку, экспансивен, центробежен. Отсюда — рваный контур отдельного изображения, диагональ композиции (часто следующей геометрической схеме лучей из единого центра), контрастность цветовой палитры и как следствие — приверженность черно-белой литографии. Эти особенности формы отражены в иконографии: стихии движения в пейзаже (гроза, буря, ветер) и изображения человека (бегущего, растерзанного тела), а также в модальности изображения (страдания плоти изображены в форме излияния внутреннего во внешнее: крик, кровь, экстатическая сексуальность, особенно женская). Негативизм топики, таким образом, находит соответствие в экспансии внутреннего во внешнее. Все эти свойства присущи и романтизму, а также — погружаясь в более глубокую историю — барокко и предшествовавшему ему маньеризму. Экспрессионизм в этом отношении представляет собой звено в цепи реализации принципов поэтики определенного рода — а именно, в общих чертах европейской культуры — дионисийства, противостоящего аполлоническому началу.

Предмет в живописи экспрессионизма — это вещь, которая, используя описание В. Н. Топоровым топики С. Кржижановского, «раскрывается человеку в ситуации катастрофы» [Топоров 1995: 86]. Поэтика экспрессионизма настаивает на такой высокой степени самосознания мира объектов, при которой последние наделяются собственной индивидуальностью, прорывают границы вещественности и «проговаривают» на человеческом языке. Их речь, между тем, доводится также до

края, что превращает ее в нерасчлененный крик, в некое подобие звериного рыка, то есть человеческое и культурное подвергаются регрессии, а язык хотя и проблематизируется, но сводится к собственному отрицанию, исчезает. В этом экспрессионизм обнаруживает как сходство, так и различия с символизмом. По точному наблюдению Е. Фарыно (сделанному, правда, в связи с иной проблематикой — с футуристической поэзией раннего Маяковского), «постулируемый мир его (символизма. — Н. З.) состоит из невыразимых смыслов-сущностей, на вершине которых покоится абсолют, лишенный всякого плана выражения. Мир же эмпирический, осязаемый, материальный, обладающий планом выражения, если и признается, то получает статус весьма несовершенно (искажающего) отражения высших сущностей» [Фарыно 1981: 233]. Символизм обнаруживает частичное сходство с футуризмом как своим антиподом — оно проявляется, в частности, в том, что утверждается внеязыковой мир — мир вещей. Однако в отличие от футуризма, в котором вещь асемантическая, равна себе и не выходит за свои пределы, символистская вещь является знаком, указывающим на иную реальность. В этом символизм обнаруживает близость и экспрессионизму. Последний вырос из футуристического (кубистического) интереса к вещи как таковой, вещи, столь ярко проявившейся, что она стала знаком интенсивности бытия. Однако вещь эта оказалась отягощена памятью о предыдущем этапе художественного развития: подобно тому как происходило в символизме, вещь стала симптомом, отражением, проявлением мира — но в этом случае не идеального, а низкого, достойного порицания, хотя и прекрасного в своей экстатической «безобразности». Символизм и экспрессионизм в известном смысле отождествились, хотя и оказались на противоположных полюсах художественного видения, по разные стороны от кубофутуризма.

ОТ БИНАРНОЙ К ТЕТРАРНОЙ СИСТЕМЕ ОПИСАНИЯ ВЗРЫВА В ИСКУССТВЕ

Экспрессионизм знаменует собой отход от принципа бинарности исторического авангарда и переход к тетрарной системе позднего авангарда, который можно назвать постсимволизмом. Дихотомия тернарное и тетрарное обсуждалась на страницах книги Лотмана в связи со взрывными механизмами истории, в частности русской, в XX в. [Лотман 1992: 257–270]. Это колебательное движение между бинарностью и тетрарностью нашло выражение, как мы старались показать в настоя-

щей статье, в практике русской живописи конца 1920-х гг., где устанавливался приоритет начала градуальности, то есть описания/восприятия события в более усложненной, нежели бинарная система, форме. Вместо оппозиции *жизнь/смерть* в рамках позднего авангарда была предложена система переходов: *жизнь как не смерть / не жизнь как смерть*. Именно в экспрессионизме 1920-х гг. происходит переход от основного цвета к тоновой живописи, а также уход от основного открытого цвета к системе полутонов. Смена цветового кода сопровождалась и отказом от дуализма графичное/живописное в пользу срединного, третьего пути: между геометрической фигурой, четким контуром, аналитизмом формы исторического авангарда и тем, что ему противостояло в предшествующей традиции и было восстановлено в условном реализме 1930-х, пролегал принцип прерывистого контура, сочетания основного цвета с тоном, а разложению вещи на части был противопоставлен принцип дезинтеграции пространственной среды как таковой. На уровне плана содержания третий путь выразился в повышении автореферентности авангарда, в ее возведении в более высокую степень: на смену нищезанскому сверхчеловеку пришла квинтэссенция субъекта, что повлекло за собой актуализацию соответствующей топике (разгула природных стихий, страдающей телесности, города как катастрофы).

Ясно, что взрыв, чреватый превращением космоса в хаос вследствие расширения точки до неисчислимых (таких, которые нельзя помыслить рационально, в логике Декарта) величин, может быть сбалансирован (или описан от противного) только сочетанием бинарных (и тетрарных) и тетрарных конструкций. Отсюда — описание полноты мира у позднего (экспрессионистического) Малевича посредством архаического числового кода, основанного на 3 и 4 [Злыднева 2013: 186–187]. Мифопоэтическое измерение, имплицитное изначальное состояние мира — есть возврат к Большому Взрыву.

Советский экспрессионизм конца 1920 — начала 1930-х гг. пришел на художественную сцену, когда в других странах это направление уже было почти исчерпано. Работавшие в рамках поэтики экспрессионизма мастера достигли очень высокого художественного уровня. Однако направленности этой не суждено было развиваться в полной мере. Отчасти — по причинам социально-политическим: почти всех этих художников поглотила эпоха террора. Но в значительной мере и по причине того самого взрывного механизма, который лежал в основе поэтики этого направления. Советский экспрессионизм продемонстрировал тупиковый путь как один из вариантов разрешения кон-

фликта в точке бифуркации. И тем самым стал зримым воплощением Взрыва в культуре.

ЛИТЕРАТУРА

- Балашов интернет-ресурс — *Саша Балашов*. Артеология. Статьи. Экспрессионизм // Режим доступа: <http://arteology.ru/articles/expressionism/3/>.
- Гаузенштейн 1923 — *Гаузенштейн В.* Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм: Сборник статей. Пг.; М., 1923.
- Злыднева 2009 — *Злыднева Н. В.* «Страшное» в живописи позднего авангарда // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 521–531.
- Злыднева 2013 — *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.
- Злыднева 2014 — *Злыднева Н. В.* Иконография войны и поэтика взрыва в живописи авангарда // Русский авангард и война. Белград, 2014.
- Иванов 1979 — *Иванов Вяч. И.* Древний ужас // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. Статьи. С. 91–110.
- Кручёных 2006 — *Кручёных А.* К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М., 2006.
- Кручёных 2008 — *Кручёных А.* Декларация заумного языка // Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия: к столетию художественного движения. М., 2008.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Ройтенберг 1983 — *Ройтенберг О. О.* Предисловие // Каталог выставки А. М. Глускина. М., 1983.
- Топоров 1989 — *Топоров В. Н.* Балканский макроконтекст и древнебалканская энео-неолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. София, 30 авг. — 6 сент. 1989 г.: Лингвистика. М., 1989.
- Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Хатмани 2009 — *Хатмани П.* Экспрессионизм // Семиотика и авангард. М., 2009.
- Ханзен-Лёве 1999 — *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масечива и А. Е. Барзаха. СПб., 1999.
- Фарыно 1981 — *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Riječi. Zagreb, 1981. God. 25. С. 225–260.
- Ямпольский 2010 — *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределённости. М., 2010.
- Baltrušaitis 1977 — *Baltrušaitis J.* Anamorphic Art. New York, 1977.

Н. М. Габриэлян
(Москва)

Взрывные процессы в живописи Бориса Отарова

Доклад посвящен живописи известного московского художника нонконформиста Бориса Отарова (1916–1991). В нем рассматриваются «взрывные» процессы в жизни и творчестве художника. Сама биография Отарова изобилует драматическими событиями и резкими поворотами судьбы. Среди них как особо значимые следует выделить два события: Великую Отечественную войну и кардинальное изменение жизненного сценария в возрасте 36 лет.

С 1941 по 1945 г. Отаров был офицером в действующих частях Красной Армии, неоднократно был ранен, а в 1943 г. контужен взрывной волной, выброшен из танка и засыпан землей, т. е. заживо погребен. Фронтový опыт оказал огромное влияние на формирование личности художника, его мировоззрение и художественный язык. Собственно «военной тематики» в его произведениях крайне мало. Здесь следует особо отметить две работы, написанные много лет спустя после окончания войны. Это композиция «Война» (вкл., ил. 36) и «Скорбь. Памяти погибших в Великой Отечественной войне» (вкл., ил. 37). Однако «эхо войны» прочитывается во многих его работах: пейзажах, портретах, натюрмортах. Изображения деревьев, цветов, парусников, человеческих лиц, фруктов на его полотнах нередко напоминают изображения взрывов, вихрей, смерчей, хотя на тематическом уровне эти работы никак не связаны с войной. Таковы, например, картины: «Старые лодки» (вкл., ил. 38), «Цветы на окне», «Вечерние тени» (вкл., ил. 39), «В горах Армении» (вкл., ил. 40), «Посвящение Джакометти с автопортретом» и многие другие.

Одновременно такие работы можно рассматривать и как некий совокупный психологический автопортрет. Мне посчастливилось дру-

жить с художником на протяжении последних 15 лет его жизни. И мой собственный опыт общения с ним, и устные воспоминания его учеников и знакомых позволяют утверждать, что Отаров обладал импульсивным характером, взрывчатым темпераментом, склонностью к парадоксальным и непредсказуемым поступкам, радикальным решениям той или иной проблемы.

И одним из таких радикальных решений, которое определило всю его дальнейшую судьбу, стала резкая смена профессии. В 1941 г., накануне войны, Отаров окончил физфак МГУ. Демобилизовавшись, он поступает на работу в Московский энергетический институт. Работает ассистентом кафедры, затем — преподавателем. Пишет кандидатскую диссертацию, считается перспективным ученым. Одновременно активно занимается живописью, посещает художественные студии, знакомится с крупными художниками: П. Кончаловским, А. Куприным, М. Сарьяном, В. Вейсбергом, Р. Фальком, А. Фонвизиным и другими. В 1952 г., в возрасте 36 лет, он резко отказывается от многообещающей карьеры физика, бросает работу и почти готовую диссертацию и полностью посвящает себя живописи.

Художественное творчество Отарова носит взрывной характер. Он был дерзким экспериментатором. Однако нельзя не согласиться с писателем и философом Юрием Линником, который в предисловии к первому (посмертному) альбому работ Отарова, вышедшему в свет в 1993 г., отметил принципиальный для понимания творчества художника момент:

В современном экспериментальном искусстве рациональное начало часто берет верх над непосредственной интуицией. Это — не упрек, это — констатация факта, за которым стоит эпоха. Таково — время. Но можно идти на поводу у времени, и можно — взрывать его. Таким взрывником-созидателем был Ван-Гог. Таков и Борис Отаров. Мир, созданный Отаровым, о р г а н и ч е н. Это — главное. Он — экспериментатор, и он же — художник-органик. Подчеркнем, экспериментальность и органичность редко гармонируют друг с другом — обычно между ними существует напряженное антиномическое отношение. Борис Отаров сумел снять это напряжение. Вот корни его удачи [Линник 1993].

Мир на полотнах художника предстает как бурный динамический процесс одновременного созидания и разрушения. Для его стилистики характерны взорванные контуры изображений, взаимопроницаемость

объектов и цветоэлементов. По сути, художник живописал не столько сами объекты, сколько силы, созидающие и разрушающие их. Независимо от того, пейзаж перед нами, натюрморт или портрет, мы в первую очередь видим разгул первородных стихий (вода, земля, огонь, воздух), которые сгущаются, уплотняются и «опредмечиваются» в тех местах картины, где того требует художественная логика автора. Но «опредмечиваются» они как бы неокончательно, и мы не можем с уверенностью утверждать, что наблюдаем процесс возникновения объектов, а не их исчезновения.

Рассмотрим, например, картину «Старые лодки». Мы точно можем сказать, что из четырех стихий на полотне представлены как минимум три — вода, земля и воздух. Однако за счет активного присутствия в общеколористической гамме картины «огненных» цветов — красного и желтого, а также из-за того, что две лодки на переднем плане изображены то ли в виде взрывов, то ли в виде извергающихся вулканов, мы явственно ощущаем здесь и стихию огня, пронизывающую три остальные стихии.

Более того, каждая из четырех стихий на картине латентно содержит в себе свойства других стихий. Так, цветовые реплики черного, коричневого и красного (основной цветовой состав в изображении земли) присутствуют и в изображении воды, и в изображении воздуха. А желтый (основной цвет воздуха на картине) и белый (преобладающий в изображении воды), в свою очередь, проникают в виде отдельных цветовых пятен в изображение земли.

На примере этой работы можно наблюдать конвергенцию стихий, объектов, цветовых идей вплоть до их взаимопроникновения, характерную для живописи Отарова в целом. Это влечет за собой упразднение ряда визуальных и ментальных оппозиций, таких как объект/фон, часть/целое, единичное/множественное и некоторых других. Живопись Отарова «взрывает» классическую модель мира, базирующуюся на понятиях иерархии, дихотомии и жесткой дифференциации.

Так, если попытаться описать эти картины при помощи традиционных понятий объект/фон, то мы будем вынуждены констатировать, что они здесь «не работают». Фона нет, есть цветовая среда, равноценная по энергетической, цветовой и смысловой насыщенности изображениям объектов, как например, на картине «Регата в Таллине». Более того, изображения объектов (в данном случае — парусников) как бы наполовину растворены в цветовой среде, обмениваются с ней цветовыми репликами и сами являются колористической средой друг для друга.

Зачастую «не работают» применительно к произведениям художника и такие оппозиции, как часть/целое и единичное/множественное, поскольку целый ряд отаровских картин базируется на принципе, который он сам сформулировал как принцип «перетекающего многообразия». Такие картины густо населены. Такова, например, картина «Сигнахи» (вкл., ил. 41). В этой работе таится множество образов, форм и фигур, произрастающих одна из другой, частично накладывающихся друг на друга и этой общей площадью пересечения образующих новую фигуру или образ. В силу избирательности восприятия эти фигуры и образы невозможно увидеть одновременно. В зависимости от того, на какой части картины сосредоточится зрительское внимание, какие-то образы будут проступать на поверхность, а какие-то — исчезать. Иными словами, в одной картине Отарова может содержаться несколько картин, и на каждой из них мы видим разные изображения (кто-то увидит там горы, кто-то — лица, кто-то — деревья, а кто-то — абстрактные формы). Более подробно я анализирую это произведение в своей статье «Живописный текст как сумма подтекстов. Творчество Бориса Отарова (1916–1991)» [Габриэлян 2011: 471–477]. Здесь же важно подчеркнуть, что такие картины взрывают единообразие семиотического пространства, являясь убедительной иллюстрацией к мысли Ю. М. Лотмана о том, что «мир семиозиса не замкнут фатальным образом в себе» [Лотман 1992:43]. По сути, работы, подобные «Сигнахи», — это сложный визуальный текст, образованный множеством пересекающихся субтекстов. Это именно такое семиотическое пространство, которое, согласно Лотману, «предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непереводимости» [Лотман 1992: 42].

Многим картинам Отарова присущи вихреобразные композиционные решения, броуновское движение мазков («В горах Армении»). А также выход за пределы плоскости при помощи объемного мазка и сочетания различных материалов (стекла, металла, дерева), что дает возможность выразить пространственную вариативность общей цветовой идеи работы и реализовать многомерность ее замысла («Магеллан», «Данте», «Леонардо»).

Как известно, в своей работе «Культура и взрыв» Ю. М. Лотман рассматривал не только проблему взаимодействия разных текстов, но и проблему отношения языка к внеязыковой реальности, к миру, лежа-

щему за пределами семиотической системы. Исследуя эту проблему, он пришел к выводу, что для отражения запредельной реальности недостаточно одного языка, здесь необходимы как минимум два языка [Лотман 2011: 7–9]. Более того, Лотман ведет речь о структуре

...с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир. <...> Их взаимная непереводаемость (или ограниченная переводимость) является источником адекватности внеязыкового объекта его отражению в мире языков [Лотман 2011: 9–10].

В ряде работ Отарова мы имеем дело с взаимодействием разных пластических языков. Это язык живописи, язык знаков и символов и язык разнофактурных материалов. Столкновение различных пластических языков в пространстве одной картины давало художнику возможность не только многократно усилить общую энергичность работы, но и аккумулировать в ней множество смыслов, а также визуализировать одну из главных тенденций его творчества, а именно — стремление к неизвестности. По сути, Отарова волновал вопрос, «как возможна трансценденция личности», то есть преодоление ограниченности сознания, «выход за пределы < > жесткой смысловой капсулизации» [Налимов 1989: 210].

В первую очередь это касается тех работ художника, которые он сам называл «знаковыми портретами». Отаровские «знаковые портреты» посвящены людям разных культур, времен и народов. К ним относятся такие работы, как «Данте» (вкл., ил. 42), «Леонардо», «Магеллан» (вкл., ил. 43), «Старец. Посвящение Ф. Достоевскому», «Сталкер. Памяти А. А. Тарковского» (вкл., ил. 44) и ряд других. Как мы видим, это совершенно разные люди — поэт, художник, мореплаватель, писатель, кинорежиссер... Объединяет их одно: все они выдающиеся личности и, как правило, новаторы и первопроходцы, совершившие прорыв в область неизведанного и обнаружившие там новые пространства, географические или, что не менее важно, смысловые. Магеллан открыл новые земли. Достоевский проник в неизведанные глубины человеческой психики. Данте заглянул за смертные пределы и совершил в своей «Божественной комедии» таинственное путешествие по загробному миру. Андрей Тарковский создал новый кинематограф...

В своих «знаковых портретах» Отаров чаще, нежели в каких-либо других работах, использовал не один визуальный язык, а два, неред-

ко даже и три. Это, как уже отмечалось, язык живописи, язык знаков и символов и язык материала разных фактур.

Наличие в портретах Отарова знаков и символов, нередко нанесенных на изображение лиц, свидетельствует о том, что человек, в понимании художника, являет собой семиотическую реальность, как бы некий текст, который нуждается в «прочтении». Однако, анализируя эти «тексты», всегда следует помнить о том, что художник мыслил не посредством слов, а посредством цвета, форм, образов, ритмов, визуальных символов и т. д. Поэтому любая вербализация неизбежно будет являть собой лишь вольный перевод с визуального языка на язык слов. Более того, отаровские картины, как правило, полисемантически и не могут быть сведены к какой-либо одной трактовке, сколь бы убедительной она ни представлялась. И все же, не претендуя на исчерпывающее объяснение каждой из работ, попытаемся предложить свое прочтение некоторых из них.

Обратимся к картине «Сталкер. Памяти А. А. Тарковского». Она навеяна знаменитым фильмом Тарковского, снятого по мотивам повести братьев Стругацких «Пикник на обочине». В фильме Тарковского Сталкер — это проводник по таинственной зоне, путешествие по которой опасно и чревато непредсказуемыми последствиями.

Образ Сталкера, человека, устремленного в неизвестность, способного к рискованному путешествию по области неизведанного, безусловно, был близок Отарову, который и сам был дерзким новатором и первопроходцем в области живописи. Эта работа являет собой синтез двух языков: языка живописи и языка символов. При этом символическую нагрузку несут на себе не только отдельные изображения, но и само колористическое решение.

На картине на черно-коричневом вихрящемся фоне, пронизанном золотисто-серебристыми проблесками, изображена в профиль голова Сталкера с прорастающим из его макушки деревцем. Голова написана в условной манере и решена в полицветовой гамме. В основном преобладает серебристый цвет. Но наличествуют также и локальные зоны, окрашенные в другие цвета. Это желтый (лоб), красный (темя) и синий (затылок). А также небольшие участки коричневого и черного, которые неравномерно расположены на разных сегментах головы. Как мы знаем, согласно общепринятой символике частей человеческого тела, именно голова символизирует собой разум и духовную жизнь. Отказ от натуроподобного (в данном случае «телесного») колорита в пользу цвета условного в изображении головы Сталкера, по всей видимости, при-

зван подчеркнуть, что перед нами не конкретный, «телесный» человек, а символ сознания в момент, когда оно проходит через область неизведанного в поисках новых смыслов. Мрак неизвестности, обступающий со всех сторон сознание, не беспросветен. В нем брезжат недопроявленные, еще не оформленные (то есть лежащие за пределами языка), но «драгоценные», «важные» смыслы. (Золотистый и серебристый — это цвета драгоценных металлов.)

Конечно, можно было бы попытаться дать интерпретацию цветового решения головы, рассмотреть его с точки зрения символики цвета. Но здесь мы столкнемся с рядом трудностей. Значения, закрепленные за тем или иным цветом, сильно варьируются в зависимости от культурной традиции. А в случае неканонической живописи, каковой и является живопись Отарова, символика цвета и вовсе может оказаться связанной с индивидуальными психологическими предпочтениями художника, личными особенностями его восприятия тех или иных цветовых характеристик, субъективными ассоциациями. Однако, полагаем, мы не слишком погрешим против истины, если выскажем предположение, что локализация разных цветов в разных зонах изображения головы, скорее всего, призвана символизировать разные уровни человеческого сознания (или, быть может, психики).

Символично здесь и изображение деревца, прорастающего из макушки головы Сталкера. В контексте анализируемой картины, скорее всего, это деревце имеет несколько значений: устремленность ввысь (в духовное измерение), выход за пределы смысловой личностной ограниченности, прорастание нового сознания. (В скобках заметим, что, согласно йогическим представлениям, именно здесь, на макушке, расположена сахасрара — седьмая, самая высокая чакра, верхний центр сознания, обычно изображаемый в виде тысячелепесткового лотоса.) Именно росток в картине Отарова является основным символом трансценденции личности, выхода за пределы индивидуальной ограниченности сознания.

Важную роль в «знаковых портретах художника» играет еще один образ, который мы уже упоминали. Это образ стихии. В контексте нашего доклада мы будем употреблять это слово в нескольких значениях:

- 1) первоэлементы природы: вода, огонь, земля, воздух;
- 2) явление природы, отличающееся огромной, порой разрушительной силой;
- 3) нечто неорганизованное, бесплановое, подвижное, изменчивое, неуправляемое.

Именно связь со стихиями, понимаемыми во всех трех смыслах, является в картинах Отарова необходимым условием трансценденции личности.

Рассмотрим картину «Магеллан». Здесь мы наблюдаем совмещение и взаимодействие уже трех языков в пределах одного произведения: языка живописи, языка знаков и символов и языка материала. Над этой картиной, впрочем, как и над большинством «знаковых портретов», Отаров работал очень долго. Порой работа могла затянуться на несколько лет. За это время картина нередко претерпевала радикальные изменения. Хорошо помню, что картина «Магеллан» изначально называлась «Кавказ». Это был горный пейзаж, написанный очень экспрессивно и динамично, настоящий разгул каменной стихии — мир, как бы еще находящийся в процессе сотворения. Позже картина преобразилась в портрет Магеллана. Горы превратились в море, море — в лицо, бурлящее, как водная стихия. Это лицо-пейзаж и одновременно — пейзаж лица. По лицу мчится парусник. Данная работа представляет собой сложную визуальную метафору. Попробуем расшифровать ее, предложить возможную интерпретацию.

Судя по всему, Отарова волновали не конкретные обстоятельства жизни известного мореплавателя, не подробные перипетии его судьбы и даже не его внешний облик. Думается, образ выдающегося первопроходца давал художнику пищу для размышлений над его излюбленными темами: «Человек и неизвестность», «Человек и стихия», «Человек и бесконечность». Само собой разумеется, «Магеллан», так же как и «Сталкер» и другие «знаковые портреты» Отарова, представляет собой не «реалистический» портрет, а символический. На наш взгляд, здесь в символической форме изображен акт познания неизвестности.

На картине изображена морская стихия, из которой проступает человеческое лицо, представленное крупным планом, занимающее собой большую часть поверхности и лишенное четких очертаний, которые жестко отделяли бы его от бушующей вокруг стихии. Человек и стихия на картине взаимопроницаемы. Для того чтобы познать нечто новое, надо быть открытым по отношению к нему, позволить ему войти в тебя. В свою очередь, открытость сознания по отношению к неизвестности является открытостью сознания силе, которая проникает в него и трансформирует. Сознание становится стихийным и спонтанным, а мыслительные процессы делаются бурными и непредсказуемыми. Именно так, по всей видимости, можно интерпретировать общеколористическое решение отаровской работы: и в изображении человеческого лица, симво-

лизирующего здесь сознание, и в изображении морской стихии (стихии неизвестности) мы наблюдаем близкую по мощи динамику разнонаправленных мазков и вихреобразных цветовых потоков.

Однако сила, стихия, неизвестность могут не только трансформировать и усилить личность, но и взорвать и разрушить ее. Именно для того, чтобы этого не произошло, необходимы некоторые (возможно, временные) ограничения и табу. И такой знак ограничения и запрета мы видим на картине. Это желтый круг, а точнее — некая фигура, близкая к деформированному кругу, местами разомкнутому. Верхняя часть этого «неправильного» круга образована металлическим перекрученным проводом, желтого цвета, а нижняя состоит из мелких сегментов какого-то материала (который уже сложно идентифицировать), дугообразно подогнанных друг к другу. Этот круг наложен на поверхность работы, местами сильно выступая за пределы плоскости. Это и своего рода знак-оберег, препятствующий проникновению в сознание мощных, разрушительных стихийных сил, и некое визуальное табу на дальнейшее расширение личности, которое чревато поглощением сознания со стороны неконтролируемой стихии. (Кстати, если мы уберем этот круг, то изображение лица почти сольется с цветовой средой.)

В картине присутствует и еще один излюбленный отаровский символ, часто встречающийся и в других работах художника. Это парусник. Он выполнен из прозрачной, местами подкрашенной слюды и наложен на поверхность полотна. Парус — символ многозначный, имеющий разное прочтение в зависимости от контекста. Применительно к анализируемой картине было бы уместным вспомнить о том, что парус нередко символизирует «дух». А в египетских иероглифах парус — «определяющий знак, символизирующий ветер, творческое дыхание и побуждение к действию» [Керлот 1994: 381]. Тот факт, что паруса на картине выполнены из слюды, возможно, означает прозрачность духа, чистоту творческого намерения, бескорыстность поиска. На отаровской картине парусник размещен внутри защитного круга и представляется центральным понятийным ядром всей картины. Именно дух (творческое дыхание, импульс, побуждающий к познавательному акту) должен быть сохранен и защищен во время опасного плавания как по географическим пространствам, так и по смысловым.

Отаров был дерзким экспериментатором и нередко в своей живописной практике прибегал к методам, основанным на принципах спонтанности и стихийности, следуя интуитивным озарениям и неожиданным «подсказкам» материала, «подглядывая» образы для будущих произведе-

дений в случайных (возникших без всякого предварительного замысла) сочетаниях цветовых пятен, которые он хаотически наносил на полотно или бумагу.

Один из ближайших учеников Отарова, художник Юрий Александров (1946–2011), вспоминает такой случай, свидетелем которого он был.

Как-то раз Александров в мастерской Отарова на даче в Загорянке работал над очередным своим произведением. А рядом на низком столе лежал горный пейзаж, написанный Отаровым по воспоминаниям о Кавказе. И вдруг вошел Отаров и, не обращая никакого внимания на ученика, подошел к своей работе и стал ее разглядывать. Затем взял литровую банку с малярными белилами и наклонил ее над картиной:

...огромная тяжелая капля вязкой красочной массы <...> упала на вершину изображенной горы и стала медленно растекаться по поверхности довольно рельефной живописи. Он, внимательно присматриваясь к работе, наклонил банку с краской еще раз, повторив опыт, а потом опрокинул ее всю. <...> Тяжелая, густая масса краски стала растекаться по неровной поверхности пейзажа, заполняя сначала впадины фактуры, потом заливая и вершины, и, наконец, остановилась в движении, заполнив более двух третей поверхности картины. Тогда Борис Сергеевич сунул руку в большой мешок, стоявший тут же, и, вытащив оттуда несколько кусков сварочного шлака, посыпал им картину в нескольких местах. Присмотрелся, посыпал еще, и вдруг, захватив руками сразу большую пригоршню, бросил всю ее туда же, а потом еще два раза. После этого еще несколько минут пристально присматривался к картине и, видимо, оставшись удовлетворенным, накрыл все холстом и покинул мастерскую [Александров 2010: 76].

Через две недели уже в московской квартире Отарова Александров увидел окончательный вариант картины. Это оказался портрет их общего знакомого, выполненный почти в абстрактной манере, но абсолютно узнаваемый. А на периферии картинной плоскости сохранились очертания горных склонов.

В заключение хотелось бы сказать следующее:

Взрывные процессы в живописи Б. С. Отарова отражают основной пафос творческих устремлений художника, который он сам сформулировал в интервью, которое дал мне в 1988 г.:

Я стремлюсь перейти к объемной, даже бесконечной картине. Если бы я был миллионером, то использовал бы все средства, вплоть до лазе-

ра, чтобы создать Лабиринт, идя через который человек испытывал бы на себе воздействие цвета, света, форм... Чтобы Лабиринт был и отражением человека, и его обновлением. <...> Мой Лабиринт не безысходен, но выйти из него нельзя. Нельзя выйти из цепи обновления. Не безысходность, но бесконечность [Интервью 2008: 44–45].

ЛИТЕРАТУРА

- Линник 1993 — *Линник Ю.* Тезисы о творчестве Бориса Отарова. Предисловие к альбому Бориса Отарова. М., 1993.
- Габриэлян 1992 — *Габриэлян Н. М.* Живописный текст как сумма подтекстов. Творчество Бориса Отарова (1916–1991) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного. Материалы международной научной конференции. М., 2011.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Налимов 1989 — *Налимов В. В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М., 1989.
- Керлот 1994 — *Керлот Хуан Эдуардо.* Словарь символов. М., 1994.
- Александров 2012 — *Александров Ю. А.* О стихиях в искусстве // Отаровские чтения. 2010: Сборник статей. Выпуск третий. М., 2012.
- Интервью 2008 — Интервью Нины Габриэлян с Борисом Отаровым // Отаровские чтения. 2006–2007. М., 2008.

Г. Бобилевич
(Варшава)

От мистерии к науке. Искусство действия как «художественный взрыв»

В противоположность застою, период «взрыва» в искусстве характеризуется многообразными, быстрыми изменениями, результаты которых трудно прогнозировать. Его характеризуют неустойчивые художественные процессы, быстрая их смена, втягивание разных субъектов в активную эстетическую деятельность. Каждый момент «взрыва» приобретает свой набор равновероятностных возможностей перехода искусства в следующие состояния, за пределами которых находятся явно невозможные трансформации. Предметом исследования является интернациональная арт-практика, обладающая общностью идеологических оснований (духовный кризис общества «эпох взрыва») и внешних признаков, находящих свое отражение в искусстве действия. Художественный «взрыв» вызывает к жизни новые арт-течения (искусство акции, боди-арт, *science art*, био-арт, *ars genetica*, *ars chimaera*, спесимен-арт), изменяет парадигму искусства, модели художника и реципиента, обновляет систему художественных ценностей, вводит инновационные формы (кровавые перформансы-мистерии, инсталляции, жестокие *action painting*, грубые ассамбляжи, живые картины, хэппенинги и др.), новые способы передачи арт-информации (более непосредственной и достоверной) и новые средства ее выражения (тело и телесные жидкости как художественный материал, как носители визуальной коммуникации и символических смыслов, художественных и социальных посланий, как инструменты познания и т. п.).

С середины XX в. популярными стали акции динамических, процессуальных арт-практик, в которых акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Выходя на новый уровень, искусство

акции перевоплощается в своеобразное действие, происходящее в специальных помещениях, на природе, городских улицах, площадях. Оно включает в свой состав элементы разных видов искусства, статических и процессуальных арт-практик. После «взрыва» постискусство реагирует на традиционные теоретические и практические тенденции, стремясь к более активному включению реципиентов в процесс творчества. Это и своеобразная реакция на достижения научно-технического прогресса. С одной стороны, заметно стремление арт-мышления не отстать от него, а с другой — выявляется полная растерянность эстетического сознания перед новыми явлениями, приведшими к уничтожению всех традиционных способов художественного выражения. Акции / перформансы носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный характер и обращены непосредственно к подсознанию реципиента. Значение здесь имеют невербальные средства выражения — жест, мимика, паузы между действиями и жестами. Существенное влияние на становление действий / акции оказывает интерес художников к языческому, раннехристианским, восточным и первобытным культам, шаманским обрядам, восточным философско-религиозным учениям, практикам медитации и т. п. В качестве программных принципов мастера выдвигают стирание границ между искусством и действительностью, ищут новые способы художественного выражения, придающие динамичность эстетическим сообщениям. «Взрыв» катастрофичен, разрушителен, но акционисты / перформеры преодолевают его с помощью иронии, пародии, игры, акцентируют преходящий характер арт-деятельности. Другие создатели (они же и исполнители) воспринимают акции крайне серьезно, почти сакрально — как некие современные мистерии, метафизические исследования темных и светлых зон, алхимические процессы и/или магические, шаманские действия. Главным замыслом акционистов является концепция «материального действия» — стремление к тому, чтобы акции / перформансы были реальными, даже натуралистическими, «буквальными» событиями. Для достижения такого эффекта художники используют человеческое тело и его жидкости, особенно свою и/или чужую кровь.

ТЕАТР ОРГИЙ И МИСТЕРИЙ. КРОВАВЫЙ ПЕРФОРМАНС АКЦИОНИСТОВ

С 1960-х гг. почти вся арт-деятельность венских акционистов сосредоточена на экспериментах с телом, попытках контролировать

боль, входить в медитативные состояния. Художник становится жрецом, священником, холстом и объектом художественных метаморфоз. Внешняя и внутренняя формы собственной и чужой телесности являются основным инструментом для раскрытия арт-экспериментов, визуальной фиксации творческих концепций. Как художественное средство используются телесные жидкости, в основном кровь, моча, сперма. Трудности в интерпретации этих арт-действий способствуют созданию вокруг них ореола некоей первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, «чистой») сакральности. Самым кровавым и эпатажным художником современности считается Герман Нитч (Нитш, Ницш). Его совместные акции с Рудольфом Шварцкоглером¹ «Wounds and Mysteries» (Прага, 1993) — это серия брутальных, садомазохистских арт-действий с вовлечением наготы, крови, деструкции, трупов животных и т. п. Основные темы арт-проектов Нитча: жертвенность, страдания, смерть, возрождение. Для усиления шокового эффекта в арт-объектах используется кровь, которая при этом подвергается многообразной культурно-семантической «кодировке». На выставке «Театр оргий и мистерий» (Москва, 2010) художник экспонировал пять видов арт-объектов, применяемых им в арт-действиях. Они выполнены в разных техниках: холсты с краской, изображающей кровь (вариации цвета), часто с приклеенной в центре окровавленной блузой (подрясник? хирургический халат?)²; столы с ритуальными предметами (богослужбные принадлежности: кресты, элементы об-

¹ Нитч разрабатывает многие из хирургически художественных мотивов Шварцкоглера. Однако, в отличие от его автоvivисекции, Нитч работает с телами и телесными жидкостями других субъектов.

² В рамках акций «Театра оргий и мистерий» блуза моделирует концепцию художника-жреца. Нитч говорит: «Моя одежда помечена и несет мокрые следы влажной раздавленной пурпурно-красной виноградной мякоти, забродивших, чадающих, испаряющихся виноградных выжимок, она полита сброженным, пьянящим, хмельным до безумия молодым вином. Я художник, который преследует и режет для вас животное (чудовище, божью тварь, быка Митры / дракона, тотемное животное), я роюсь обеими руками в кровавом мясе его сущности и запятываю красной кровью и вином мою блузу. Во время арт-акта блуза автоматически покрывается мокрыми красками, кровавыми пятнами, пачкается, грязнится, замазывается, измазывается, обливается, забрызгивается. Брызги красок и крови прилипают и к голому телу художника. Быстро испаряющийся терпентин превращается в кровавую воду, а краска превращается в кровь зеленого, синего, лилового, фиолетового, черного цветов, погружая художника в мир отвратительного, мир извращения, смерти, убийства, жертвы, обреченного на смерть, приносимого в жертву. Погружение в оргиастичность, неистовую сексуальность, в бездну и опасность переживания, обусловленного исходной энергией, проявляется в багровых отложениях на одежде, будто открывающий бездну художник в процессе творения оказывается на грани кровотоечения, испытания чаши страдания, биче-

лечения священника); медицинские аксессуары (шприцы, скальпели, бинты); стерилизаторы с кровью; цветные и черно-белые фотографии, снятые во время перформансов; рисунки, представляющие собой карту-сценарий арт-действий; видеозаписи. Акции Нитча — это искусство, которое, пользуясь мифологическими и религиозными символами, одновременно отмежевывается от мифа и религии *sensu stricto*. Ритуальные действия Нитча строго организованны и имеют один и тот же набор компонентов, импровизация сведена к минимуму. В их конструировании заметны переключки с античными мистериями. Во время хорового действия его творцы-участники экстатически «выходят из себя», чтобы приобщиться к высоким таинствам, а зритель отсутствует. Роли участников и реципиентов (активно участвующих в акциях) жестко расписаны. Институционализированное «ритуальное искусство» превращается в симуляцию ритуала и, тем самым, в симуляционное искусство [Горный 2009: 30]. В действиях заметно и вырождение религии в искусство. Поверив в юношеский инсайт, Нитч строит на его основе нечто вроде религии, где верховный жрец — он сам. Художник не затрагивает эсхатологических тем, не верит в существование трансцендентной действительности³. Его арт-акции служат сакрализации жизни, являясь своеобразной формой коллективной терапии. Нитч меняет спасение на психическое равновесие и чувство счастья, достигаемые через катарсис. Обращение к мифам об умирающем и воскресающем боге находит выражение в соединении фигур Диониса и Христа. По замыслу художника, возрождение должно свершиться во время перформанса. В наиболее кровавом, скандальном арт-проекте «Theatre of Orgies and Mysteries» (1957) (вкл., ил. 45) Нитч использовал свыше ста истекающих свежей кровью животных перформансов-мистерий. Они функционируют на пересечении истории и современности, христианства и язычества, вписываются в многовековую художественно-культурную традицию⁴. Тотальное пространство мистерии, ассоциирующееся с бойней, обре-

вания, распятия, разрывания Диониса, эдипового ослепления, а его ряса, его наряд жертвы несет на себе влажную печать отчуждения» («Асоло», сентябрь 1991) [Нитч 1991].

³ Нитч понимает трансценденцию как трансценденцию смысла. Процесс трансценденции — неотъемлемое свойство человеческого общества, благодаря которому возможна символическая коммуникация и создание так называемых объективных знаний.

⁴ Источники творческого вдохновения Нитча — средневековая живопись, П. П. Рубенс, Ф. Ницше, З. Фрейд, Р. Вагнер, Г. Климт, Э. Шиле, А. Шенберг, американский абстрактный экспрессионизм.

тает символически-мистический смысл. Нитч ссылается на аристотелевское понятие катарсиса, достигаемого через переживание страха, ужаса, сострадания. Концептосферу мистерии детерминирует мысль, что социокультурные нормы и конвенции подавляют естественные человеческие инстинкты и отчуждают человека от его божественной сущности. Ритуализированные акты убийства животных и физический контакт с кровью служат средством высвобождения подавленной энергии, что равнозначно очищению и искуплению посредством страдания. Таким образом, терапевтическая и религиозная функции должны слиться воедино. Мистерии Нитча концептуализируются как модель с определенными составляющими. В одной из акций участвуют: длинный стол, покрытый белой скатертью; музыка, переходящая в какофонию (смешение струнных и духовых инструментов, усиленных трещотками, свистками, тамбуринами); тишина; три человека в белых балахонах; белый холст (натянутый на раму), над которым висит распятый вниз головой; выпотрошенный ягненок; обилие крови, куча кишок (мозгов?) [Hołownia 2000]. Варьируется одна и та же схема: положение «распятого» актера (он стоит, сидит, лежит, висит вниз головой), действия над ним (его поят кровью, льют кровь на лицо и половые органы, месят на теле окровавленные внутренности животных), аксессуары (над головой актера — выпотрошенная туша, которую набивают внутренностями и поливают кровью, стекающей на его лицо и грудь) (вкл., ил. 46). Чтобы понять кровавые мистерии Нитча, реципиент должен пережить увиденное как личный опыт. Ощущение тела, крови, активизация вкуса и тактильности дают интенсивное переживание «чистого», докультурного существования⁵ [Горный 2009: 29–39]. Перед реципиентом разыгрывается транс. На уровне содержания он апеллирует к ритуальной инициации, связанной с феноменом смерти и возрождения. На визуальном уровне активно используются кровь, окровавленные внутренности, разрываемая плоть, засовывание головы актера в выпотрошенную тушу. Функционален и демонический элемент, отсылающий к мотивам шабаша ведьм и/или черной мессы (кровавое жертвоприношение, пытка, убийство, садомазохистские практики, самоотожествление с распинаемым Христом, экстатические танцы, смесь агонии и экстаза). Терапевтический смысл перформанса-мистерии — снятие родовой травмы через ее вторичное

⁵ Такие имитации мистерии сильно воздействуют на реципиентов: у них проявляются учащение сердцебиения, тошнота или общий подъем жизненных сил, повышенный аппетит, сексуальное возбуждение и т. п.

переживание [Chodań 2015]. Нитч играет и символикой христианского обряда, которую интерпретирует в пародийно-ироническом аспекте. Он подменяет дух плотью, трансцендентное — имманентным, предметы культа — шприцами и скальпелями, алтарь — заляпанным кровью холстом, фигуру Христа — распятой тушей. Люди и животные распинаются вниз головой, что можно интерпретировать как десакрализацию христианства через жест не-подражания.

Экстремальна и провокационна деятельность Яна Фабра — бельгийского художника, прославившегося картинами, написанными собственной кровью (серия рисунков «My Body, My Blood, My Landscape», 1978). Главным жанром его арт-проектов является интермедиальная (хореография, пиротехника, аудиовизуальные и эпатажирующие эффекты) неконвенциональная инсталляция, сконструированная по модели театра как биологического процесса. Это серия автопортретов, актуализирующая жидкости тела. Практикуя тотальную театрализацию с реальным сексом на сцене, художник вместо красок пользуется спермой, собственной кровью и менструальной кровью своей подруги, кровавыми бифштексами. В мистерии «Je suis Sang (conte de fées médiéval)» (2001) Фабр создает нечто вроде средневековых площадных действий. Мистерия имеет форму интермедиального коллажа, составленного из латинских, испанских, французских текстов, песен разных эпох, воплей рок-группы, плясок, ритуалов, эпатажных эффектов. Инсталляцию дополняют мизансцены, смоделированные по принципу живых картин. Участники образуют группы, ассоциирующиеся с картинами И. Босха, П. Брейгеля, средневековыми фресками. Главными компонентами сценографии являются большие металлические столы-каталки для операций в морге, плоть, кровь, кожа, сперма участвующих актеров. Два бесполого существа, напоминающие хирургов в зеленой спецодежде, периодически произносят текст, руководя происходящим. Их подручные, одетые в серые спортивные костюмы, натирают до блеска столы и жестоко мучат на них своих жертв. Девушки и парни в свадебных одеждах воплощают мир людей со скрытыми пороками. Сбросив одежды, они оказываются во власти этих пороков и азартно им предаются. Сцена уподобляется кругам ада, где на разных уровнях бесятся черти, ведьмы, скачущие на метлах, вовлекающие людей в вакханалию на длинной платформе из сдвинутых столов [Седов 2005]. В финале обезумевший мир постепенно исчезает за высокой стеной из перевернутых столов. Сцену заливает кровь, смывающая «адские картины», и все погружается во тьму.

Итальянский художник Франко Б., работающий в разнообразных жанрах (живопись, скульптура, боди-арт, акции, перформанс, инсталляции, музыка, фотография, видео) и техниках, прославился искусством проявления себя через тело и кровь. Его композиции, как и у Фабра, строятся по принципу живых картин. Их философско-эстетическая специфика связана с интересом к пограничным экзистенциальным ситуациям: жизнь, смерть, страдания, любовь, разлука. Главный инструмент мастера — тело-полотно, понимаемое как первичный объект собственности (право распоряжаться его жизнью и смертью), тело-фетиш, тело-вещь для манипулирования. Доминантным компонентом арт-действий является запечатление на теле (с помощью собственной и чужой крови) различных переживаний — боли, потери, любви, ненависти, насилия, риска, силы и красоты телесных страданий. В акции-перформансе «I Miss You» (1999) (вкл., ил. 47) обнаженный, покрытый белой краской Франко Б. с лицом-маской многократно проходит молча (как на показах мод) по покрытому белым полотном подиуму, на который из вскрытых вен на его руках и ногах сочатся струйки крови (в перформансе «Oh Lover Boy» (вкл., ил. 48) кровь обильно течет из вены на руке, в которую вставлена игла с краном). Действие длится до тех пор, пока полотно полностью не покрывается кровью (в других акциях эта окровавленная ткань используется как арт-объект). Все моделируется по принципу «игры на контрастах». Мужчина и его путь-страдание («Via Dolorosa Христа») освещены юпитерами, в то время как пространство реципиентов погружено во мрак — их отстранение создает впечатление, что на обозрение представлено не истекающее кровью тело (одновременно присутствующее и отсутствующее), а его символ. Белая поверхность мужского тела с видимыми анатомическими частями — знак чистоты расы (белый европеец, самец, представитель гетеросексуального среднего класса) — должна укрепить веру в стереотипные ценности и вместе с тем вызывать сомнение в них. Кровь портит белизну неплотного, пронцаемого тела. Красная и белая репрезентации тела — символы жизни, смертности, страдания, беззащитности человека. Печальное тело, Dolorosa Христа — икона амбивалентного XX в.; истекающее кровью белое тело — пространство всего красивого, неприкосновенного, невыразимого, опасения по поводу *conditio humana*. Бело-красной цветовой гамме перформанса противопоставляются черные живописные полотна художника, монохромные работы в технике *impasto* с прописанным рукой единственным изображенным объектом, объемно про-

ступающим на матовом фоне. Это своеобразная визуальная сигнатура художника. На выставке «Мужчина, сердце, крест» (Москва, 2007) Франко Б. в экспонируемых объектах (живопись, фотография, видео-арт) обращается к трем архетипическим символам, вытатуированным и на его теле. Визуализированные слова «мужчина», «сердце», «крест» имеют большую культурно-семантическую емкость. Равносторонний крест (*signum* творчества в целом) — символ организации Красный Крест, апеллирующий к детству, проведенному в детском доме. Черный цвет картин ассоциируется с оплакиванием потерянного мира надежд и иллюзий⁶. Арт-акции Франко Б. в какой-то степени можно сравнить с мистериями. Художник никого не изображает, никому не подражает и ни в кого не играет. Кровь на его теле-полотне — не краска и не клюквенный сок, а настоящая кровь, и точно так же подлинны раны, из которых она стекает. В перформансе театр является самим Действием — это не случайно и обусловлено биографическим контекстом⁷ [Franko 1997].

Взрыв акционизма, как не раз отмечалось, наблюдается и в России. Перформансы московских художников 1990-х гг. часто сравниваются с эстетикой венских мастеров. Существует мнение, что они порождены сходными условиями — ощущением изолированности и собственной провинциальности. Сходство и различия между московскими и венскими художниками объясняет радикальный художник-акционист и кинорежиссер Олег Мавроматти (хотя не все суждения подтверждаются арт-практикой). По его мнению, взрыв московского акционизма вызван травмой поражения «левого» дискурса, венского — травмой вины за Вторую мировую войну. В обоих случаях важную роль играют антифашизм, ощущение шока, антигосударственность, антиклерикализм. Однако российские мастера отрицают живопись, в то время как венские активно ее практикуют. Характерные черты московского акционизма: асексуальность; интервенции в публичное пространство; «левая» риторика; работа с собственной кровью; преодоление фобий; телесный радикализм как средство акцентирования высказывания; ин-

⁶ В кровавом автопортрете «Oh Lover Boy» (2000, 2004) художественный и смысловой эффект достигается с помощью потрескавшейся краски, глянцевой белой поверхности, рассеченной кровавыми ручейками, фактуры изображения, процарапанного на толстом слое акрила.

⁷ В молодости Франко Б. сдавал кровь. С распространением СПИДа художник был вынужден признаться, что он гомосексуалист. Поскольку его кровь непригодна для медицинских целей, Франко Б. решил, что использует ее в искусстве.

интерес к смерти как последней фазе телесного существования и ее десакрализация; риск для жизни художника; равнодушие к наркотикам, алкоголю, обезболивающим; борьба с концептуализмом и академизмом; влияние панк-эстетики; использование текста, подробно объясняющего действие; феминизм; отрицание художественных авторитетов; антиритуализм; юродство. Для венского акционизма характерны: гиперсексуальность; приватность; камерность; элитарность; поэтичность; работа с кровью животных; преодоление моральных табу; телесность; садомазопрктики, аутентичные личности художника; эстетизация смерти; отсутствие риска для жизни; культ наркотиков, алкоголя; борьба с академизмом; влияние хиппи-эстетики; внимание к поэтическому тексту; мачизм; признание авторитетов; ритуальность; цинизм / кинизм (см.: [Haltman 2013]).

Как для западных перформеров кровь является важным художественным средством, так и для русских радикальных акционистов она оказывается востребованной субстанцией. К жанру перформанса с кровью обращаются в позднем творчестве члены московской группы «Чемпионы мира», продолжая, как кажется, эпатажные акции русских футуристов (характерный пример — самоубийственная смерть эгофутуриста Ивана Игнатъева от кровоизлияния). В первой акции и фильме «Кровь с молоком» (1980-е гг.) Борис Матросов провокационно плавает в марте в холодных разводах крови и молока; во втором варианте Андрей Яхнин вскрывает себе вены, сидя в ванной. Акции с пролитием собственной крови организованы для решения экзистенциальных проблем, выражения протеста против эстетско-интеллектуальной ветви русского концептуализма [Обухова 2000: 146, 149]. После художественной акции-перформанса «Не верь глазам своим» (другое название — «Распятие»; Москва, 2000) (вкл., ил. 49) Мавроматти вынужден бежать из России. Акция, проведенная в День смеха 1 апреля напротив Храма Христа Спасителя выглядела следующим образом: художника приколотили гвоздями к деревянной доске и дереву с фотографией Чарльза Дарвина, имитировавшими крест, и на его спине ножом вырезали кровоточащую надпись: «Я не сын Бога». По мнению Мавроматти, радикальный жест самоистязания способствует поиску Бога. На первый взгляд возникают ассоциации с христианским контекстом (аналогия с фигурой Христа), однако Мавроматти, как и Нитча, интересуется не подражание, а инструментарий распятия, трансмутация человека в результате такого действия [Плущер-Сарно 2013]. Художественное действие — акт десакрализации, в котором акционист

не претендует на роль Христа, а доказывает, что он обычный человек. Художник, находящийся между Институтом культуры (акция проходила на территории НИИ культурологии (Российский институт культурологи на Берсеневской набережной) в непосредственной близости от храма Святителя Николая) и Храмом Христа, является проводником, утерянным звеном цепи. Современное искусство для Мавроматти не игра, не эпатаж, а выражение боли, страдания. Смысл перформанса — доказать, что через боль можно нечто понять, стать человеком, звеном между реальным и трансцендентным. Акция с распятием, разыгранная в пограничном сакрально-светском пространстве, и ряд событий-совпадений после нее обусловлены контекстуально (евангельская история, христианские апокрифы, юродство, метафизика, алхимический эксперимент) и интерпретируются по принципу *à rebours*. После акции в мастерской художника у длинного стола собрались тринадцать человек — ассоциация с Тайной вечерей. По аналогии с «обратным» (лицом к кресту) распятием имеет место вечеря «наоборот»: не до распятия, а после него. Вместе с тем события, которые должны произойти с перформером после распятия, проходят до него. Мавроматти сталкивается с неизвестным, но оно не приоткрывается, а остается загадочным. Акции-перформансы, понимаемые как искусство алхимии, — это метафизическое исследование темных и светлых, сакральных и несакральных зон, которые по принципу интеракции должны воздействовать на реципиентов и окружающий мир. Самостоятельный опыт духовных открытий художника-алхимика функционален как некий сакральный интерфейс. Хотя акция распятия была задумана как фильм, православная церковь и власть обвинили художника в оскорблении чувств верующих. В контексте многовековой христианской традиции самораспятый, имитирующий муки Христа, подобные претензии явно неоправданны, и Мавроматти художественно опротестовал их в акции-перформансе «282» (вкл., ил. 50, 51, 52). Он вырезал на своем теле, а также на животах жены — болгарской акционистки Боряны Драгоевой-Росса (в акции «Последний клапан» [2004] она публично зашила свою вагину) и своего друга — берлинского художника Евгения Лосика — истекающий кровью номер соответствующей статьи Уголовного кодекса РФ. В другой акции — вскрыл себе вены на животе и кровью из них написал полный текст Конституции РФ (вкл., ил. 53). Каков смысл этих радикальных арт-жестов? Чему служат боль и кровь как художественный материал? В кровавом перформансе Мавроматти вместе с женой поднимается по лестнице,

подолгу стоя на каждой перекладине, утыканной иголками и гвоздями, торчащими вверх, прорывающими кожу до костей. Истекая кровью, он читает зрителям лекцию о метафизике боли, анализируя непредсказуемость собственного тела. В концептосфере акциониста боль — настоящее искусство; его невозможно цитировать. Эпатажное поведение — попытка преодолеть постмодернистское тотальное цитирование, замалчивание радикального трансгрессивного жеста. По Мавроматти, кровь для человека и художника дороже всего. Это не краски, а краситель, который дан человеку при рождении и которым обязан писать честный художник. Собственная кровь — символ правдивости, реализма; она может избавить от иллюзий. Кровь позволяет перейти границу общества, спектакля, приблизиться к так называемой Катастрофе, которой боятся философы и деятели культуры [Пименов 2010]. Тело, кровь, боль — носители информации, символических смыслов, художественных и социальных посланий⁸. Кровь как художественное средство, инструмент, внешняя и внутренняя репрезентации, амбивалентный концепт⁹, обоснованный биографическим контекстом, функциональна и в картинах Мавроматти. Истекающие кровью холсты «Святые Борис и Глеб»¹⁰, «Игла в вене: художник за работой» с помощью визуальной метафоры фиксируют актуальный для акциониста вопрос о собственной смерти. Не желая умереть в тюрьме, покончить жизнь самоубийством или причислить себя к лику святых, художник планирует умереть по собственному сценарию¹¹. Смерть

⁸ В нелегальной эмиграции, в Болгарии, Мавроматти организует акционистскую группу «Ultrafuturo» (2004), члены которой занимаются жестким, политизированным, кровавым перформансом (акция «Кровная месть»).

⁹ Кровь — телесный, физиологический признак, живое существо, источник жизни и сама жизнь. К тому же она смертна. Непрерывный процесс кровопускания — смерть крови и окончание жизни живого существа.

¹⁰ Интерпретация картины сложна из-за несоответствия плана содержания, вынесенного в заглавие (апелляция к жертве святых князей-мучеников) и плана выражения, отсылающего к народной сказке «Ворона и лиса».

¹¹ Мавроматти выставил свою жизнь на голосование в Интернете. Он организовал онлайн шок-эксперимент, публичную народную казнь «Свой / Чужой». Художник был связан к электрическому устройству вроде дефибриллятора, в котором регулировалась сила тока. Прибор реагировал на поданные в Интернете голоса (участники голосования представляли для регистрации свои паспортные данные). Голоса «за» и «против» взаимоуничтожались. Художник получал удар, когда тех, кто голосовал за его смерть, оказывалось в два раза больше, чем тех, кто голосовал против. Сердце художника могло выдержать всего пять ударов тока. К счастью, Мавроматти остался жив в этой опасной метафизической акции,

должна содержать в себе эксперимент и мистический опыт, воздействующий на других.

Явно шокирующий характер имеют акции-провокации, акции-протесты наиболее известного сегодня в России радикального петербургского акциониста Петра Павленского. В действии «Шов» (2012) (вкл., ил. 54), направленной в защиту группы Pussy Riot, художник на фоне Казанского собора в Санкт-Петербурге зашил себе рот суровой красной ниткой, имитирующей кровь, и несколько часов стоял как живая скульптура, держа в руках плакат с надписью: «Акция Pussy Riot была переигрыванием знаменитой акции Иисуса Христа (Мф. 21: 12–13)». Этим радикальным жестом мастер «хотел показать положение современного художника в России: запрет на гласность», «запуганность общества, массовую паранойю» [Матвеева 2012]. В акции «Фиксация» (2013) Павленский, прибывая свои гениталии к брусчатке, метафорически протестовал против апатии, политической индифферентности и фатализма современного российского общества. В акции «Отделение» (2014), посвященной украинской снайперше Надежде Савченко, художник, сидя обнаженным на крыше Института им. Сербского, на глазах шокированных зрителей отрезал себе мочку уха, объяснив в пресс-релизе значение этого жеста: «...нож отделяет мочку уха от тела, так бетонная стена психиатрии отделяет общество разумных от безумных больных» [Павленский 2015].

СПЕСИМЕН-АРТ — ИСКУССТВО ТЕЛЕСНЫХ ЖИДКОСТЕЙ

Посткультурный «взрыв» науки (биологии, генетики и др.) заставляет художников включиться в общественную дискуссию по поводу применения высоких технологий. Новая парадигма междисциплинарного искусства детерминирует новый тип мастера — ученого, наблюдателя, экспериментатора, соучастника исследования, миссия которого в том, чтобы вскрыть конфликты, провести параллели, позволяющие открыть людям путь к свободному мышлению. Стремление художников к «научности» арт-действий, концептуализация искусства как инструмента познания, лаборатории по изучению проблем человеческой природы проявляются в визуальных манифестациях, в разнонаправленных экспериментальных арт-исследованиях, в художественных поисках в плане со-

сравнимой с экспериментом Стенли Милгрэма, исследовавшего жестокость и подчинение (см.: [РИА Новости 2010]).

держания (интеллектуальные метафоры) и выражения (форма, текстура), ориентированных на изучение и практическое освоение науки. В рамках техноориентированного искусства (*science art*) выделяются разные направления. Спесимен-арт (англ. *specimen art*) — искусство анализа образцов, заимствующее сюжеты из научных теорий, технологий, методов научной визуализации или подвергающее их художественной критике, — сосредоточивается на антропологическом и природном аспектах, изображении форм и видимых свойств человеческого организма (клеток, тканей, органов, конечностей и целого тела).

В отношении к человеку как наивысшему образцу выделяются две школы. Для первой характерно грубое, примитивное, шокирующее представление материала, второй свойственна визуализация внутреннего устройства человеческого тела (в виде прозрачного целого или на микроскопическом уровне) [Энциклопедия Кольера 2015]. При этом художники соблюдают законы эстетики и делают все абстрактно и красиво. Искусство спесимен-арт визуализирует человеческий организм во всей его сексуальности, несовершенстве, духовности, телесности. Мастера выражают свое недовольство либо одобрение по поводу новых технологий акциями в художественных, научных музеях, галереях, общественных местах, в Интернете [Неисбитт, Неисбитт, Филипс 2005: 261–262, 266]. Техника спесимен-арт базируется на реальных образцах человеческого тела, художники используют фотографии, изображающие «реальные» вещи, голограммы, видеозаписи, компакт-диски, изображения из Интернета). Иногда элементы человеческого тела (кровь, другие жидкости, отдельные органы) представлены в виде скульптуры. В качестве образца деятельности спесимен-арт пользуются собственным телом. Выходя за рамки традиционного фигуративного искусства, они создают, в частности, магнитно-резонансные, ДНК-аналитические, патологоанатомические (из замороженной крови) портреты / автопортреты. Генетические технологии должны объяснить «обыкновенному» реципиенту, воспринимающему телесное как «грязное», что человеческое тело — всего лишь носитель информации и представляет собой нечто стерильное. Главная цель художников — доказать телесность человеческого организма. Используя человеческие жидкости (собственную кровь, менструальную кровь, сперму, лимфу, мочу, слезы, материнское молоко), тайны собственного организма как средства художественной фиксации, они изменяют статус и контекст изобразительного материала. Искусство телесных жидкостей служит визуальной метафорой для

ломки традиционных классификаций красоты, безобразия, нормы, патологии, реального, идеального, расовых различий. Примером служат макрофотографии американца Андреса Серрано, изображающие кровь, мочу, сперму (серия «Bodily Fluids», 1987). В концептосфере художника-фотографа эти универсальные жидкости лишены следов расы, возраста, пола, внешности, культурной принадлежности и т. п. Символически и оптически оживленные, иногда включенные в религиозный контекст, они являют с художественной точки зрения прежде всего красивые цвета. Эксперименты Серрано со сведением жидкостей к чистому цвету (красная фотография «Кровь», желтая «Моча») напоминают абстракции минималистов. В фотографии «Молоко, кровь» художник выделяет женские жидкости, расщепляя их посередине вертикально: слева чистый белый цвет (молоко), справа — чистый красный цвет (кровь). Грубо представлена увеличенная до больших размеров менструальная кровь — «Красная река № 2» (1989). Шок у реципиентов вызывает фотография пластмассовой статуэтки Иисуса на кресте («Piss Christ», 1987), которую перед снятием художник погружает в собственную мочу и бычью кровь [Толстова 2005]. На фотографии «Распятие» (1987) запечатлены смоченная кровью фигура Христа, которая вместе с двумя другими фигурами подвергается визуальной метаморфозе, превращаясь в колеблющийся черный силуэт на блестящем красном фоне. Благодаря тому что слово «кровь» не вынесено в название фотографии, шокирующее впечатление нейтрализуется. Британский художник Марк Квинн, подвергаясь кровопусканию, замораживает и сохраняет кровь, из которой отливает подобие своей головы, именуя альтернативную скульптуру «Self» (1991) (вкл., ил. 55). Кровавый автопортрет визуализирует главные предпосылки концепции художника¹². Он должен доказать, что между людьми больше общего, чем различий, и наглядно выразить хрупкость грани между жизнью и смертью. Скульптурная форма (буквально ее жизнь) перестает существовать, если кто-нибудь выдернет вилку из розетки. Арт-объект фиксирует изоморфизм искусства и науки (крионика)¹³.

¹² В сотрудничестве с инженером по холодильным установкам Квинн создал для кровавой головы тщательно отделанный холодильник. Подставка из нержавеющей стали увенчана сверху прозрачным ящиком. В нем темно-красная голова покоится на плоской деревянной подставке на уровне человеческого роста. Нержавеющая сталь подставки отражает тело осматривающего скульптуру реципиента — он видит себя с головой из крови.

¹³ Головы криоников и кровавая голова Квинна сохраняются «живыми» лишь благодаря машинам, обеспечивающим низкую температуру.

Он ассоциируется также с медицинскими системами жизнеобеспечения (поддерживание жизни с помощью подключенных к электрической сети аппаратов)¹⁴. С чем борется Квинн, придавая непрочному физиологическому веществу форму головы? Что выражают его необычные портреты? Несмотря на то что эксперименты обречены на неудачу, художник стремится вникнуть в процессы кровообращения, доказать «материальность» человеческой жизни. Кровь вне организма не может быть «живой» (в крайнем случае — замороженной). На выставке в Ливерпуле (2002) Квинн показал новые произведения: живопись, мраморные скульптуры с ампутированными конечностями, законсервированные живые цветы в резервуарах, рисунки, фотографии. В эпоху генетических манипуляций и дискуссий о клонировании он исследует проблемы влияния науки на искусство, физического существования человеческого тела (красивое целое и увечье; постоянство и непрочность / летучесть; телесность и физиология), смертности живых организмов и их возрождения [Quinn 2011].

Американский художник испанского происхождения Иниго Мангласано-Овалье, интересующийся генетическими репродуктивными технологиями, на выставке «Future Forward: Projects in New Media» (1997) экспонировал скульптуру, которая наглядно показывала, как функционирует банк спермы с возможностью произвольного выбора пола будущего ребенка. Таким образом, Мангласано-Овалье указывает на эстетический выбор, который подразумевается генетическим улучшением. Он также автор цветных ДНК-портретов друзей (полосатые цветочные пятна на белом фоне), подписанных их именами и размещенных по принципу триптихов. Для арт-проекта «Источник» (1998) Мангласано-Овалье вместе с двумя другими художниками, собирали свою мочу, кровь и сперму. Затем в научно-художественном процессе они разделили их, очистили и дистиллировали, получив чистую воду — главную составляющую человеческой телесности. Прозрачным, чистым жидкостям художники придают скульптурную форму водного холодильника с тремя стеклянными емкостями (помеченные табличками: фигура 1, 2, 3) и автоматическими устройствами для зрителей, желающих попробовать воду. Художественно-научный экспе-

¹⁴ Вторую голову из крови Квинн сделал в 1996 г. и намерен повторять этот арт-жест каждые пять лет до самой своей смерти, чтобы документировать процесс собственного старения. Он также экспонировал портрет сына («Лукас», 2001), выполненный из кровавого вещества — плаценты матери, исторгнутой во время родов (с целью показать, где кончается мать и начинается ребенок).

римент должен доказать, что жидкости идентичны, так как лишены информации, позволяющей установить их происхождение, идентифицировать тех, от кого получены. Арт-объект фиксирует мысль, что «человечность зависит не от очевидных различий, а от черт, которые присущи всем людям. Ток крови, мочи, молока, рек, приливов — универсален. Это одно тело, одна Земля, одна Вселенная» [Неисбитт, Неисбитт, Филипс 2005]. Работающий в технике био-арт французский дуэт перформеров арт-группы «Art Orienté bet» (Марион Лаваль-Жанте и Бенуа Маньен) стремится к обновлению языка искусства с помощью трансгенных технологий. Био-художники в творческом процессе изменяют тело, пользуясь биоинженерной кожей в качестве холста для татуировок изображений животных и кровью доноров. Художественный акт приема чужеродных биологических веществ — жест трансгрессии, метаморфоза, приводящая к размыванию границ между биологическими видами, изменению физиологического и психологического состояния тела, переживанию кентаврического опыта. В рамках арт-проекта «Que le cheval vive en moi» перформеры с помощью инъекции вводили в тело био-художницы Марион Лаваль-Жанте плазму лошадиной крови, содержащей иммуноглобулины животного. Во время подготовки к научно-художественному эксперименту она укрепляла свой иммунитет, чтобы выработать восприимчивость к чужеродным биоматериалам, что на метафорическом языке означает толерантность к Другому. Инъекцию крови Марион Лаваль-Жанте именуется термином «митридизация» (по имени понтийского царя Митридата IV, который воспитал иммунитет к ядам, ежедневно принимая их в небольших количествах). С помощью био-искусства художница стремится доказать, что разнородное может сопрягаться. Впрыскивание лошадиной крови она пополняет перформативным жестом наложения протезированных конских копыт и аранжирует «ритуал общения» с донором, обходя вокруг лошади. Акт коммуникации с животным визуально воплощает смыслоносные концепты перформанса: «животное становится будущим человека», «зеленый тренд» ориентирует на формирование экологической сознательности. По субъективным впечатлениям художницы, после акта трансгрессии в чужое тело она ощутила себя «экстра-человеком, сверхмощной, сверхчувствительной, сверхнервной», переполненной эмоциональностью травоядного [Елисеев 2011]. Цель арт-научного эксперимента — овладеть методами технобиологии, осуществить их художественную интерпретацию и оценку, внести в научную систему гуманитарный

элемент. В контексте полемических дискуссий вокруг мультикультурализма арт-проект французских перформеров можно, как кажется, интерпретировать и как радикальную гуманистическую метафору инъекции «чужой» крови в «свой» мир.

ЛИТЕРАТУРА

- Горный 2009 — *Горный Е.* Человек в крови: Ритуальное искусство Германна Ницша // Занимательная символюгия. М., 2009. Режим доступа: <http://www.zhurnal.ru/gornyy/texts/nitsch-r.html>.
- Елисеев 2011 — *Елисеев А.* Женщина перелила себе лошадиную кровь из любви к животным // Gizmonews. Режим доступа: <http://www.gizmonews.ru/tag/marion-laval-jeantet/>.
- Неисбитт, Неисбитт, Филипс 2005 — *Неисбитт Д., Неисбитт Н., Филипс Д.* Высокая технология, глубокая гуманность технологии и наши поиски смысла / Пер. с англ. А. Н. Анвера. М., 2005. Цифровая библиотека по философии. Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000769/st000.shtml>.
- Матвеева 2012 — *Матвеева А.* Арт-персона. Режим доступа: <http://artchronika.ru/persona/pavlensky-interview/>.
- Нитч 1991 — *Нитч Г.* Блуза художника // Stella Art Foundation. Режим доступа: <http://www.safmuseum.org/exhibitions/101/>.
- Обухова 2000 — *Обухова А.* Беседа с Борисом Матросовым (членом группы «Чемпионы мира»); Беседа с Гией Абрамишвили и Андреем Яхниным (членами группы «Чемпионы мира») // Динамические пары: Каталог к 10-летию галереи Гельмана. М., 2000.
- Павленский 2015 — Павленский Петр Андреевич. Акция Шов, Отделение // Википедия: Свободная энциклопедия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Павленский,_Петр_Андреевич.
- Пименов 2010 — *Пименов Д.* Трансмутация произошла: Беседа с художником О. Мавроматти. Режим доступа: <http://www.saltt.ru/node/4493>.
- Плутсер-Сарно — *Плутсер-Сарно А.* Интервью с Олегом Мавроматти // Blog of the Voinea Group Ideologist & Artist Alex Plutser-Sarno: Actions, Performances, Installations. Режим доступа: <http://plucer.livejournal.com/86080.html>.
- РИА Новости 2010 — Художник Мавроматти поставит жизнь на голосование вакцины Свой / Чужой. Режим доступа: <http://ria.ru/culture/20101107/293343673.html>.
- Седов 2005 — *Седов Я.* Дворец залили кровью: Ян Фабр на Авиньонском фестивале // Театральный зритель. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2004/zagran/2004_avignon2005.htm/.
- Толстова 2005 — *Толстова А.* Адрес Серрано, «Ретроспектива» // Русское искусство. Режим доступа: <http://www.russiskusstvo.ru/exhibitions/moscow/a1045/>.

- Энциклопедия Кольера 2015 — Кинизм. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/975/КИНИЗМ.
- Chodań 2015 — *Chodań P.* Krew i katharsis: O sztuce Hermanna Nitscha // *Teksty. bunkier.art.pl*. 2008. № 9. Режим доступа: <http://teksty.bunkier.art.pl/?id=28>.
- Franko 1997 — *Franko B.* The Performance Work monograph with essays by Lois Keidan and Stuart Morgan. London, 1997.
- Krew, mięso, wnętrzności. Z Hermanem Nitschem rozmawia Aleksandra Hołownia // *Arteon*. 2000. № 3(5).
- Quinn 2011 — *Quinn M.* Exhibition. Режим доступа: <http://www.marcquinn.com/exhibition/326/#/265>.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баги Ибойя — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Сегедского университета (Венгрия).

Сфера научных интересов: русская литература и искусство начала XX в., русский авангард, утопия, антиутопия, утопическое мышление в русской философии, словесности и культуре, творчество Б. Пильняка, А. Платонова, Е. Замятина.

Автор книги «Одержимые идеей. Исследования по произведениям славянских литератур XX века» (Сегед, 2010) и многочисленных статей, в том числе: «Место повести „Котлован“ в идейных исканиях А. Платонова» // *Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum, XIX* (Сегед, 1988), «Визуальный код в экспериментальном романе Б. Пильняка „Голый год“» // *Studia Russica, XXI* (Будапешт, 2004), «Особенности утопии и антиутопии в прозе Брюсова» // *Серебряный век: Диалог культур* (Одесса, 2007), «Transfer tijela u „laboratoriju budućnosti“: Sustav preobrazbi u Pilnjakovoј pripovijesti „Ivan Moskva“» // *Transfer. Zbornik radova o transferima u kulturi* (Zagreb, 2012), «„Овеществленная мысль“ в ранних рассказах Андрея Платонова» // *Концепт вещи в славянских культурах* (М., 2012) и др.

Бенчич Жива — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета.

Сфера научных интересов: русская литература, неориторика, литературная антропология.

Автор книг: «Barok i avangarda» (Zagreb, 1991), «Lica Mnemozine. Ogledi o pamcenju» (Zagreb, 2006) и др.

Бобилевич Гражина — доктор филологических наук, экстраординарный профессор Института славистики Польской Академии наук в Варшаве, заведующая Отделом литературоведения и культурологии, член Польского института исследований мирового искусства.

Сфера научных интересов: русская литература и другие виды искусства (живопись, музыка, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, музыка, танец, медиаискусство XIX, XX, XXI вв.) в польском и мировом контекстах.

Автор книг: «Wyobrażenia poetycka — Waczesław Iwanow w kręgu sztuk» (Warszawa, 1995), «Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich — Aleksander Błok i Andrzej Biely» (Wrocław, 1988), глав о русской литературе и культуре Серебряного века в: «Historia literatury rosyjskiej XX w.», pod red. A. Drawicza (Warszawa, 1997) и др.

Войводич Ясмينا — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета.

Сфера научных интересов: русская литература XIX в., современная русская литература, литературная антропология, телесность в литературе и кино.

Автор книг: «Gesta, tijelo, kultura. Aspekti gestikulacije u djelu Nikolaja Gogolja» (Zagreb, 2006), «Tri tipa ruskog postmodernizma» (Zagreb, 2010) и др.

Габриэлян Нина Михайловна — писатель, художник, культуролог, член Союза писателей Москвы и Международного художественного фонда.

Сфера научных интересов: литература и живопись 2-й половины XX — начала XXI в.

Основные публикации: «„Я эти песни выдумал всем телом...“ (о поэзии Е. Винокурова) // Вопросы литературы. Вып. V (М., 1995), «Стихия и знаки в живописи Бориса Отарова» // Отаровские чтения. 2010. Вып. 3 (М., 2012), «Протоформы и артефакты Роберта Кондахсазова» // Язык как медиатор между знанием и искусством (М., 2009), «Сказочная реальность Веры Сажинной» // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры (М., 2013) и др.

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, главный научный сотрудник Института мировой

культуры МГУ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Сфера научных интересов: визуальная семиотика, структура текста, русский авангард, изобразительное искусство балканских народов, сравнительная мифология.

Автор более 250 научных работ, в том числе четырех монографий, в частности «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» (М., 2008), «Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения» (М., 2013) и др.

Каттани Алессандра — доктор филологических наук, профессор Университета Сассари (Италия).

Сфера научных интересов: славянские литературы, русская литература, творчество Н. В. Гоголя.

Основные публикации: «La diavoleda di N. Gogol': le Veglie alla fattoria presso Dikan'ka» (Sassari, 2002), «От Гоголя к Бахтину» // Гоголь и XX век (Будапешт, 2010), «I „Nomi parlanti“ delle città gogoliane e dei suoi abitanti: un cammino artistico tra carnevale e romanticismo grottesco» // Il nome nel testo, vol. XV (Macerata, 2013), «Dal Naso di N.V.Gogol' al Sosia di F.M.Dostoevskij: una questione di famiglia» // Il Nome nel testo, vol. XVI (Pisa, 2014) и др.

Королькова Полина Владимировна — кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, старший преподаватель кафедры славистики и центральноевропейских исследований ИФИ РГГУ.

Сфера научных интересов: история славянских литератур, литературы южнославянских народов, история культуры славянских народов.

Основные публикации: «„Русское измерение“ и интертекстуальность романа Неделько Фабрио „Смерть Вронского“» // Россия и русский человек в восприятии славянских народов / Отв. ред. А. В. Липатов, Ю. А. Союзина (М., 2014), «Сборник рассказов как тематическая мозаика и жанровый гибрид („Сараевское Мальборо“ М. Ерговича и „Дьявол в Сараеве“ Н. Величковича)» // Гибридные формы в славянских культурах / Отв. ред. Н. В. Злыднева. (М., 2014), «Prepoznavanje i korištenje žanrovskih odrednica bajke u dječjem pismenom izražavanju» // Istraživanja paradigmi djetinjstva, odgoja i obrazovanja (Zagreb, 2015) и др.

Красовец Александра Николаевна — кандидат филологических наук, научный сотрудник научно-библиографического отдела ИНИОН РАН.

Сфера научных интересов: русская и европейская литература XX и XXI вв., переводы художественных и научных текстов.

Основные публикации: «Les périodiques des biocosmistes et l'avant-garde russe des années vingt» // Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900–1940) (Paris, 2013), «La perception de la Première Guerre mondiale et le simultanéisme chez les poètes de l'avant-garde russe» // Heroisches Elend — Misères de l'héroïsme — Heroic Mysery. Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen (Frankfurt am Main, 2014), «Ничевоки — киники русского авангарда» // Stephanos. № 6 (14) (М., 2015) и др.

Красовец Давид — доктор искусствоведческих наук, доцент ИГСУ РАНХиГС.

Сфера научных интересов: искусство Центральной Европы, культурные процессы и семиотика.

Автор книги «Valentin Metzinger (1699–1759)» (Люблина, 2000) и др. научных публикаций.

Куренная Наталия Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: венгерская литература, белорусская литература, социалистический реализм как историко-культурная проблема.

Автор книги: «Социалистический реализм. Историко-культурный аспект» (М., 2004), глав в книге «Венгерская литература в портретах» (М., 2015), многочисленных статей, в числе которых: «Возвращение прошлого: „Долгая дорога домой“ Василя Быкова» // Славянский мир в третьем тысячелетии. Вып. X (М., 2015) и др.

Морар Анник — доктор филологических наук, научный сотрудник и доцент кафедры русистики Женевского университета.

Сфера научных интересов: литература первой волны русской эмиграции, литература XX в., развлекательная культура в России.

Автор монографии «De l'émigré au déraciné: la „jeune génération“ des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920–1940)» (Lausanne, 2010), а также научных статей «Сергей Шаршун и французские дадаисты» // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу 1920–1940 / Сост., науч. ред. Ж. Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис (М., 2007), «Валентин Парнах, Марк Талов и Сергей Шаршун — „Парижские

старожилы“ между Францией и Россией (1920–1923 гг.)» // От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии / Под ред. Татьяны Марченко (М., 2012), «De différentes approches critiques de la littérature russe émigrée: questions méthodologiques et enjeux idéologiques» // Histoire et mémoire dans l'espace postsoviétique: le passé qui encombre, К. Amacher et W. Berelowitch (éd.) (Genève, 2014) и др.

Надеждина Елена Валерьевна — научный сотрудник Сектора искусств стран Центральной Европы Государственного института искусствознания.

Сфера научных интересов: искусство модернизма в странах Центральной Европы, история типографики.

Николаева Татьяна Михайловна (1933–2015) — доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, член-корреспондент Геттингенской академии наук, главный научный сотрудник отдела типологии и сравнительного языкознания Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: теория языка, семиотика, теория текста, славистика, русистика, семантика, фразовая интонация, словесная проodia.

Автор книг: «Интонация сложного предложения в славянских языках» (М., 1969), «Фразовая интонация славянских языков» (М., 1977), «От звука к тексту» (М., 2000), «Непарадигматическая лингвистика: история „блуждающих частиц“» (М., 2008) и др.

Перушко Ивана — доктор филологических наук, младший научный сотрудник кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета.

Сфера научных интересов: ранний советский период, М. Булгаков, М. Горький, советский фильм, современный рассказ, современный фильм.

Автор книг: «Поэтика изгнания. Горький и Булгаков между серпом и молотом» (Загреб, 2013), антологии «Как закалялся Мастер. Ранняя проза Михаила Булгакова» (Загреб, 2013), «„Потемкинская деревня“ (антология современного русского рассказа пост(перестройки))» (Загреб, 2015) и др.

Поляков Дмитрий Кириллович — кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований ИФИ РГГУ, научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: языковые и культурные контакты славянских народов друг с другом и с неславянским окружением, славянское языкознание.

Основные публикации: «“Что до туалетов, то в России не одеваются, а наготу скрывают“: чешские свидетельства о советской моде 1920–30-х годов» // Коды повседневности в славянской культуре: Еда и одежда (СПб., 2011), «Чехословакия в травелогах Ильи Эренбурга: эволюция стереотипов» // Человек-творец в художественном пространстве славянских культур (М.; СПб., 2013), «Интерференционные процессы и гибридизация в переселенческих говорах» // Гибридные формы в славянских культурах (М., 2014) и др.

Свирида Инесса Ильинична — доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: история и теория культуры, художественные связи Нового времени.

Автор более 350 работ, среди которых монографии: «Польская художественная жизнь конца XIX — первой трети XIX в.» (М., 1978), «Сады Века философов в Польше» (М., 1994), «Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX в.» (М., 1999), «Метаморфозы в пространстве культуры» (М., 2009) и др.

Сегал-Рудник Нина Михайловна – профессор кафедры немецких, русских и восточноевропейских исследований Еврейского университета в Иерусалиме.

Сфера научных интересов: русский символизм и постсимволистская традиция, творчество Вяч. Иванова, европейская культурная ситуация 1910–1920-х гг. и периода между войнами.

Автор книг: «Проблема трагического в поэзии Высоцкого» (Курск, 1995), «Будущее в прошедшем» (Пиза, 2001) и многочисленных статей, в числе которых «„Поэты духа“: Вячеслав Иванов и Борис Пастернак» // «Пути искусства» (М., 2008), «„Зверинец“ В. Хлебникова: слово и изображение» // Toronto Slavic Quarterly. № 35 (Торонто, 2011), «Дионисийство как прием: к вопросу о метафизическом хронотопе поэзии Вяч. Иванова» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2 (СПб., 2015) и др.

Семенова Александра Всеволодовна — кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: лингвокультурология, история культуры, полонистика, кашубистика.

Основные публикации: «К вопросу о составлении идеографического фразеологического диалектного словаря (на материале кочевских и кашубских говоров польского языка)» // Славяноведение. 2006. № 1 (М., 2006), «Начало и конец жизненного пути на материале кашубской фразеологии» // Категории жизни и смерти в славянской культуре (М., 2008), «Кулинарный код в кашубской фразеологии» // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда (М., 2011), «Код одежды в кашубской картине мира» // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда (М., 2011) и др.

Трахтенберг Лев Аркадьевич — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Сфера научных интересов: история русской литературы и культуры. *Основные публикации:* «Русская рукописная пародия XVII–XVIII веков: формирование жанра» // А. М. П. Памяти А. М. Пескова (М., 2013), «Русский сатирический журнал XVIII века: поэтика жанра» // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 74. № 1 (М., 2015), «Возможный источник сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина „Премудрый пискарь“» // Русская литература. 2015. № 2 (М., 2015) и др.

Ужаревич Йосип — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета.

Сфера научных интересов: русская литература, хорватская литература XX в., теория литературы, литературный минимализм, нейросемиотика, культура XX века, философия языка, хорватская диалектология и акцентология.

Автор книг: «Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak)» (Zagreb, 1991), «Između tropa i priče. Rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti» (Zagreb, 2002), «Književni minimalizam» (Zagreb, 2012) и др.

Фатеева Наталья Александровна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН.

Сфера научных интересов: лингвистическая поэтика, стилистика, лингвистика текста, межтекстовые связи, строение стихотворных и про-

заических текстов, история культуры, мифопоэтика, «женское» письмо, семиотика, точные методы изучения языка, компьютерная лексикография.

Автор книг: «Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов» (М., 2000), «Поэт и проза. Книга о Пастернаке» (М., 2003), «Открытая структура: о поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI вв.» (М., 2006), «Синтез целого: На пути к новой поэтике» (М., 2010) и др.

Фещенко Владимир Валентинович — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языкознания РАН.

Сфера научных интересов: взаимосвязь языка и искусства, лингвистическая эстетика и поэтика, философия языка (реконструкция и историография русской философии языка и семиотики XX века), язык авангардных текстов.

Автор книг: «Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве» (М., 2009), «Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства» (М., 2014) (в соавторстве) и др. научных публикаций.

Филатова Наталия Маратовна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: история, культура и литература Польши первой половины XIX в., представления русских и поляков друг о друге, проблемы памяти культуры и исторического сознания.

Основные публикации: «От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского» (М., 2004), «Война женскими глазами. Русская и польская аристократки о польском восстании 1830–1831 гг.» (составление, вступительная статья совместно с В. М. Боковой) (М., 2005), «Россия и Польша в первой трети XIX в. Из истории автономного Королевства Польского (1815–1830)» (М., 2010) (в соавторстве) и др.

Хетени Жужа — доктор филологических наук, доктор Венгерской академии наук, профессор Будапештского университета ELTE.

Сфера научных интересов: русская проза XX и XXI вв., двуязычные авторы, русско-еврейская проза 1860–1940, литература Шоа, вопросы художественного перевода.

Автор книг: «Nabokov regényösvényein» (On the Paths of Nabokov's Novels) (Budapest, 2015), «In a Maelstrom. The history of Russian-Jewish Prose. 1860–1940» (New York — Budapest, 2008), «Csillagosok — keresz-

tesek. Mítosz és messianizmus Babel Lovashadseregében» (Under the Star and under the Cross. Myth and messianism in Isaac Babel's *Red Cavalry*)» (Budapest, 1992), «Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig. Szerk. Hetényi Zsuzsa» (The History of Russian Literature from 1941 until our days. Ed. by Zs. Hetényi) (Budapest, 2002) и др.

Чепелевская Татьяна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов: югославистика, словенистика, истории словенской культуры, вопросы русско-славянских литературных и культурных связей.

Автор более 100 работ по истории словенской культуры и литературы XVIII–XX вв., истории межславянских литературных связей, в том числе двух книг: «Очерки словенской литературы в историко-культурном освещении» (М.; СПб., 2013), «Словенистика в России. Библиография» (в соавторстве) (М., 2011); глав в трудах «Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков)» (М., 2010) и «Словенская литература XX века» (М., 2014) и др.

Шило Александр Всеволодович — доктор искусствоведения, профессор кафедры изобразительного и декоративного искусства Харьковского национального университета строительства и архитектуры.

Сфера научных интересов: история и теория культуры, изобразительного искусства, архитектуры и дизайна.

Автор книг: «Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков» (Харьков, 2006), «Пушкин: опыты и проблемы иконографии» (Харьков, 2009), «Репин: очерки поэтики и творческого метода» (Белгород, 2013), «Портрет и „маска“: вопросы теории и методологии» (Белгород, 2014) и др.

Яблоков Евгений Александрович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Сфера научных интересов — история литературы, история культуры.

Автор книг: «На берегу неба: Роман Андрея Платонова „Чевенгур“» (СПб., 2001), «Художественный мир Михаила Булгакова» (М., 2001), «Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус» (СПб., 2011), «Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века» (СПб., 2014) и др.

АННОТАЦИИ

Ибойя Баги (Сезед)

Взрыв в художественном мире романа Е. Замятина «Мы»

Iboia Bagi (Szeded)

Explosion in the novel “We” by Zamyatin

Ключевые слова: утопия–антиутопия, синтетизм, энтропия–энергия, самоидентификация, автономия личности, дневник.

Key words: Utopia — anti-Utopia, synthetism, entropy — energy, self-identification, autonomy of personality, diary.

В романе Замятина «Мы» восприятие революции как взрыва, является определяющим не только в философском отношении, но оно получает особую выразительную силу в системе поэтики произведения. Анализ синтетического характера романа дает возможность выявить замятинское толкование утопического мышления в соответствии с его концепцией «синтетизма», которая излагается во многих его статьях и вырисовывается в контексте его художественной прозы. В романе «Мы» революция, как взрыв, является не только разрушительной силой, но и импульсом к созданию «здорового единства» в мироздании, в котором соединяются энергии космически-природной сферы и внутренние потенции личного человеческого существования.

In Zamyatin’s novel “We” the conception of revolution as explosion is crucial not only philosophically, but it acquires particular expressive force in the poetic system of this literary product. The analysis of the synthetic character of the novel makes it possible to clarify Zamyatin’s interpretation of Utopian thinking in accordance with his “synthetism” conception, which is unfolded in many of his articles and depicted in the context of his artistic prose. In the novel “We” the revolution as an explosion is both an exterminative force and, at the same time, an impulse to create a “healthy unity” in the universe, in which the energies of the cosmic and natural sphere and the inner potentials of individual human existence are integrated.

Жива Бенчић

Прерывное и непрерывное в любовно-эротических нарративах Людмилы Петрушевской (*По дороге Бога Эроса*)

Živa Benčić

The Discontinuous and Continuous in the Narratives of Love and Eroticism by Lydmila Petrushevskaya (*Down the Road of the God Eros*)

Ключевые слова: эрос, взрыв, прерывность, непрерывность, эксцесс, судьба, случай, авантюра.

Key words: Eros, explosion, discontinuity, continuity, excess, fate, chance, adventure.

Опираясь на категории «прерывности и непрерывности» Ю. М. Лотмана, предпринята попытка показать, что некоторые любовно-эротические эпизоды в ранней прозе Петрушевской можно охарактеризовать метафорой взрыва. Дело в том, что они показаны, с одной стороны, как резкий разрыв или, по крайней мере, как попытка разрыва с непрерывностью повседневности, а с другой — как эксцесс — выход за границы, навязанные человеку обществом и культурой.

By relying on Lotman's theory of "discontinuity and continuity", it is argued that erotico-amorous scenes in Petrushevskaya's early prose can be depicted according with Lotman's metaphor of explosion. Such scenes are presented as an abrupt discontinuance or at least an attempt to discontinue with the continuity of everyday life, on the one hand, and as an excess — a transgression of the boundaries imposed on the individual by the society and culture, on the other.

Гражина Бобилевич (Варшава)

От мистерии к науке.

Искусство действия как «художественный взрыв»

Grazyna Bobilewicz (Warszawa)

From mystery to science. Action art as an 'artistic outburst'

Ключевые слова: «художественный взрыв», венский и российский акционизм, кровавые перформансы-мистерии, спесимен-арт, телесные жидкости.

Key words: 'artistic outburst', Viennese and Russian actionism, bloody performance mysteries, specimen art, body fluids.

Предметом исследования является интернациональная арт-практика, обладающая общностью идеологических оснований (духовный кризис общества «эпох взрыва») и внешних признаков, находящихся свое отражение в искусстве действия. Художественный «взрыв» вызывает к жизни новые арт-течения (искусство акции, боди-арт, *science art*, био-арт, *arsgenetica*, *ars chimaera*, спесимен-арт и др.), изменяет парадигму искусства, модели художника и реципиента, обновляет систему художественных ценностей, вводит инновационные формы (кровавые перформансы-мистерии, инсталляции, жестокие *action painting*, грубые ассамбляжи, живые картины, хэппенинги и др.), новые способы передачи арт-информации (более непосредственной и достоверной) и новые средства ее выражения (тело и телесные жидкости как художественный материал, как носители визуальной коммуникации и символических смыслов, художественных и социальных посланий, как инструменты познания и т. п.).

The subject of the research are the international artistic practices based on the same ideological principles (spiritual crisis of the society in the 'epochs of outburst') and sharing the same external features that are reflected in action art. An 'artistic outburst' initiates new trends (actionism, body art, science art, bio art, *ars genetica*, *ars chimera*, specimen art, etc.), changes the paradigm of art and the model of the artist and the audience, revives the system of artistic values and introduces innovative forms of expression (bloody performance mysteries, installations, cruel action painting, brutal assemblages, live paintings, happening, etc.) as well as new means of transmitting artistic information (directness and reliability) and experimental ways of expressing the information (the body and body fluids as artistic material, as the carriers of visual communication, symbolic and artistic meanings and social messages, and as instruments of cognition, etc.).

Ясмина Войводиц (Загреб)

После взрыва (На примере книги Людмилы Улицкой «Детство 45–53: а завтра будет счастье»)

Jasmina Vojvodic (Zagreb)

After Explosion (Exemplified on Ludmila Ulitskaya's Childhood 45–53: And Tomorrow There Will Be Happiness)

Ключевые слова: после взрыва, Л. Улицкая, документальная проза, детство, послевоенное время, непредсказуемость.

Key words: after explosion, L. Ulitskaya, documentary prose, childhood, post-war period, unpredictability.

В данном тексте исследован феномен взрыва, метафора которого, по словам Лотмана (2010), обозначает тот процесс, при котором граница стабильно-упорядоченной семиосферы разрывается. Особое внимание обращено на время после взрыва, которое в истории, чаще всего, обозначается временем веры в будущее, временем очищения. Примером нам послужила документальная книга Людмилы Улицкой «Детство 45–53: а завтра будет счастье. Сборник писем о послевоенном детстве» (2013).

The paper discusses the phenomenon of explosion whose metaphor, according to Lotman (2010), implies a process that destroys the boundaries of a firmly regulated semiosphere. Special emphasis is placed on the period that follows explosion and that is mostly seen as a period of “cleansing and hope for the future”. This is exemplified on a documentary book or a collection of non-fictional prose by Ludmila Ulitskaya *Childhood 45–53: And Tomorrow There Will Be Happiness*, published in 2013.

Н. М. Габриэлян (Москва)

Взрывные процессы в живописи Бориса Отарова

N. M. Gabrielyan (Moscow)

Explosive processes in Boris Otarov's artworks

Ключевые слова: взрыв, динамика, спонтанность, стихийность, вариативность, бесконечность.

Key words: explosion, dynamics, spontaneity, impromptu, variability, endlessness.

Статья посвящена живописи известного московского художника нонконформиста Бориса Отарова (1916–1991). С 1941 по 1945 г. Отаров был офицером в действующих частях Красной Армии, неоднократно был ранен, а в 1943 г. контужен взрывной волной. Мир на полотнах художника предстает как бурный динамический процесс одновременного созидания и разрушения. Для его стилистики характерны взорванные контуры изображений, взаимопроницаемость объектов и цветоэлементов. Живопись Отарова «взрывает» классическую модель мира, базирующуюся на понятиях иерархии, дихотомии и жесткой дифференциации. В своей живописной практике художник нередко прибегал к методам, основанным на принципах спонтанности и стихийности.

The article deals with the famous Moscow nonconformist artist Boris Otarov (1916–1991) and his art. From 1941 till 1945 Otarov served as an officer in the operating units of the Red Army, being wounded several times, and in 1943 was shell-shocked by the bomb blast. The world in the artist's canvases is a turbulent dynamic process of simultaneous creation and destruction. The characteristics of his style consist in blown-up contours of

images, intertwined objects and color elements. Otarov's art "blows up" the classic model of the world based on a hierarchy, dichotomy and rigid differentiation. The painter often puts into practice the approach based on spontaneity and impromptu.

Наталья Витальевна Злыднева (Москва)

О (не)состоявшемся взрыве: экспрессионизм в России

Nataliya Zlydnev (Moscow)

Explosion that has (not) happened: expressionism in Russia

Ключевые слова: взрыв, поэтика экспрессионизма, центробежная композиция, визуальный мотив, Малевич, Голополосов, Древин.

Key words: explosion, poetics, expressionism, centrifugal composition, visual motif, Malevitch, Golopolosov, Drevin.

В статье рассматривается живопись конца 1920 — начала 1930-х годов, ориентированная на поэтику экспрессионизма — поэтику взрывного типа. Показано, что свойства живописного языка, описывающие феномен взрыва как на уровне мотива (ужас и насилие), так и формы (рваный контур, центробежная композиция, диффузная предметность, эксплицированный мазок), пришли в противоречие с поставангардной культурой, в сумме с обстоятельствами социальной политики послужившей препятствием к полновесному развитию экспрессионизма в советской России. Материалом послужили произведения К. Малевича (поздний период), Голополосова, Глускина, Древина и др.

The article deals with the Soviet painting of the end 1920 — the beginning of the 1930s with its orientation on poetics of expressionism as an explosive poetics. It is shown that the pictorial language describing the issue of explosion on the level of motif (horror and violence) as well as on the level of form (torn contour, centrifugal composition, expressive stroke) came into conflict with the Soviet post-avant-garde culture which in combination with untoward political circumstances prevented the expressionism to reach its climax. The works of Malevitch, Golopolosov, Gluskin, Drevin and others examined.

Александра Каттани (Сассари)

Взрыв молчания

Alessandra Cattani (Sassari)

Explosion of silence

Ключевые слова: взрыв, молчание, Тютчев, Мандельштам, блог.

Key words: explosion; silence; Tyutchev; Mandelstam; blog.

Взрыв в системах, принадлежащих знаковому пространству искусства, не обязательно должен иметь оглушительный звук, а может быть выражен также и в формах молчания. «Зона молчания» — это реальное семиотического пространства. Эта зона имеет такое же значение для текста, которому она принадлежит, как и ее противоположность — зона речи, зона экспрессии. Возможно встретить громовой взрыв молчания в стихотворении «Silentium» Тютчева. На пути постепенной эволюции развития культуры другой говорящий молчанием взрывается в одноименном стихотворении Мандельштама. Сегодня в культуре блога, в виртуальном пространстве, где свобода выразить невыразимое, можно установить самый мощный взрыв.

The explosion, in the systems that belong to sign in art space, does not necessarily have a deafening sound, but also reveals in the form of silence. "Silence zone" is a true semiotic

space, significant for the text of belonging as much as its opposite, speech, expression. So, we can find a thunderous explosion of silence in the homonymous poem by Tyutchev. On the road taken by the gradual evolution of the development of culture, another speaker Silence explodes again in the homonymous poem by Mandelstam. In the nowadays blog culture, in the semiotic of virtual space, where the freedom to express the inexpressible can be called the most powerful of explosions.

Полина Владимировна Королькова (Москва)
**Формирование стереотипа «Сараево — потерянный рай»
 в прозе современных сербских, хорватских
 и боснийско-герцеговинских писателей**
Polina Korolkova (Moscow)
**The formation of the stereotype of Sarajevo as “Paradise Lost”
 in the prose of modern Serbian, Croatian and Bosnian writers**

Ключевые слова: сербская литература, хорватская литература, литература Боснии и Герцеговины, война в Боснии.

Key words: Serbian literature, Croatian literature, the literature of Bosnia and Herzegovina, the war in Bosnia.

Война в Югославии начала 1990-х гг. и распад государства оказали на литературный процесс огромное влияние: формируются каноны национальных литератур самостоятельных государств Сербии, Хорватии, Боснии и Герцеговины и др., а тема войны и осмысление событий тех лет надолго входят в литературу. В статье речь идет о специфике изображения и осмысления войны 1992–1995 гг. в творчестве современных сербских, хорватских и боснийско-герцеговинских писателей, об особенностях формирования стереотипа «Босния — потерянный рай» и «Сараево — потерянный рай».

The war conflicts in Yugoslavia in the years 1991–1995 and the breakup of the state directly influenced the literary process in the region. New national literary canons are forming in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina and other newly independent countries; the comprehension of the recent war and its events becomes a constant theme for modern Serbian, Croatian and Bosnian writers. This article deals with the specifics of the representation of the war in Bosnia (1992–1995) in their texts, the birth of the stereotype of Bosnia and Sarajevo as “Paradise Lost”.

Александра Красовец (Москва — Люблина)
**«Военные стихи экспрессиониста» (1920) Бориса Земенкова
 и «Экстаз смерти» (1925) Сречко Косовела**
Alersandra Krasovec (Moscow — Ljubljana)
**“War poems of expressionist” (1920) by Boris Zemenkov
 and “Extasy of death” (1925) by Srečko Kosovel**

Ключевые слова: поэзия экспрессионизма, симультанизм, Первая мировая война, Б. Земенков, В. Шершеневич, А. Штрамм, Г. Тракл, С. Косовел.

Key words: poésie expressionniste, simultanism, First World War, B. Zemenkov, V. Šeršenevič, A. Stramm, G. Trakl, S. Kosovel.

Художественный образ взрыва ярко представлен в военной поэзии экспрессионизма, отражающей фронтной опыт Первой мировой войны. Симультанизм, поэти-

ка хронотопа характерны для сборника члена группы московских экспрессионистов (1919–1922) Бориса Земенкова «Стеарин с просеядью: Военные стихи экспрессиониста» (1920) и сближают его с лирическим циклом В. Шершеневича «Священный сор войны» (1916). Представители германского экспрессионизма Август Штрамм и Георг Тракл рисуют образы боя как ожидание последнего взрыва. Умирание европейского человека на поле сражения с упованием на искупление вины живо передано в стихотворении словенского поэта-экспрессиониста Сречко Косовела «Экстаз смерти» (1925).

Poetic motif of the explosion was brightly depicted in the expressionist poetry that reflects the experience of the battle-front during the First World War. Simultaneism and chronotope poetics are characteristic of Boris Zemenkov, member of the Expressionist Moscow group (1919–1922), in his collection *Stearin Graying: An Expressionist's War Poetry* (1920), close to the Šeršenevič's lyrical cycle *Holy Rubbish War* (1916). The German and Austrian expressionists August Stramm and Georg Trakl represent however the battle as the expectation of the last explosion before death. While the Slovenian expressionist poet Srečko Kosovel, in his poem *Ecstasy of Death* (1925), evokes the death of European man on the battlefield with a hope for atonement and salvation.

Давид Красовец (Москва — Люблина)

Взрыв в кинематографе

David Krasovec (Moscow — Ljubljana)

Explosion on the screen

Ключевые слова: культура и взрыв, Лотман, семиотика, кино, кинометафора, распад Восточного блока.

Key words: culture and explosion, Lotman, semiotics, film, cine-metaphor, disintegration of the Eastern Europe.

Что такое взрыв на экране? Это не просто зрелищное событие в приключенческом фильме, но сумма значений, которая требует особо тонкой работы над кинематографическим языком. В статье изучается взрыв (изображение, звук, упоминание) как кинометафора в фильмах Восточной Европы, в частности СССР, Польши и Югославии. Последнее позволяет затронуть темы пессимизма, ангажированности, а также смысла и фальсификации истории. Наконец, взрыв — это еще и символ высвобождения желаний.

What is an explosion on the screen? This is not just a spectacular effect in action movies, it is a set of meanings that requires a subtle filmic writing with several levels of interpretations. In this paper we investigate the explosion (image, sound, evocation) like a cine-metaphor in Eastern Europe, especially in Soviet Union, Poland and Yugoslavia. This allows to evoke the themes of pessimism, engagement, and meaning and falsification of the history. Ultimately, the explosion is also a symbol of liberation of desires.

Наталья Михайловна Куренная (Москва)

Формирование белорусского литературного языка: предтечи и создатели

Natalia Kurennaia (Москва)

The formation of Belorussian literary language: its forerunners and creators

Ключевые слова: белорусский литературный язык, Якуб Колас, Янка Купала, национальное возрождение, идентификация, периодическая печать.

Key words: Belorussian literature language, Yakub Kolas, Yanko Kupala, National Renaissance, identification, periodics.

В статье рассматривается процесс белорусского национального возрождения, особенности и своеобразие его основных этапов; на примере творчества Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича прослеживается становление белорусского литературного языка, значение первых классических произведений на белорусском языке, заложивших основы современной национальной культуры.

The article deals with the issue of Belorussian National renaissance and the specifics of its historical development. The focus made on works of the eminent Belorussian authors: Yanko Kupala, Yakub Kolas and Maxim Bogdanovic. The Belorussian literature examined from the viewpoint of Belorussian language and the process of its coming into being. The first classical literature works on Belorussian language as regarded as those set a foundation of modern national culture.

Анник Морар (Женева)

**«Обрубок» во взорванном мире. Об отношении части и целого
в романе М. А. Осоргина «Сивцев Вражек»**

Annik Morard (Zeneve)

**“Stump” in the exploded world. On the relation between a part and a whole
in the novel of M. A. Osorgin “Sivtsev Vrazhek”**

Ключевые слова: Осоргин, Сивцев Вражек, раздробление, целостность, исторический взгляд.

Key words: Osorgin, Sivtsev Vrazhek, fragmentation, wholeness, historical vision.

В статье рассматривается роман М. А. Осоргина «Сивцев Вражек», где тема взрыва, а также связанные с ней понятия целостности и раздробления, единства и разделения раскрывают позиции автора по отношению к историческим процессам.

This article examines the novel «Sivtsev Vrazhek» by M. A. Osorgin, where the theme of the explosion and the related concepts of wholeness and fragmentation, unity and division, reveal the author’s point of view on historical processes.

Елена Валерьевна Надеждина (Москва)

**Предчувствие взрыва. Тема жертвы в творчестве
чешско-немецких художников накануне Первой мировой войны.**

Elena Nadezhdina (Moscow)

**The premonition of explosion. The theme of sacrifice in the works
of Czech-German painters on the eve of the World War I**

Ключевые слова: пражская художественная среда, группа Osma, Э. Филла, Я. Зрзавый, Б. Кубишта, М. Оппенгеймер, экзистенциальная жертва, портрет, Ю. М. Лотман.

Key words: Prague art scene, Osma group, Filla, Zrzavý, Kubišta, Oppenheimer, existential victim, portrait genre, explosion.

Пражская художественная среда, с характерным для нее чешско-немецким национальным противостоянием, накануне Первой мировой войны отличалась сложным переплетением различных стилей. В статье анализируется общее пространство коммуникации этой среды в аспекте темы жертвы, заимствованная чешско-немецкими

художниками из репертуара старого искусства и переосмысленная в XX в. как тема экзистенциальной жертвы. В фокусе внимания — жанр портрета, где образ жертвы «примерялся» на себя художником, разрывая привычные и устоявшиеся связи на оси художник–образ–зритель. Жанр портрета выступил предчувствием семантического взрыва в культуре.

The Prague art scene with its typical Czech-German confrontation at the eve of the World War I was an intersection of various style trends. The paper aims to reveal the boundaries of contradictions and point out the common space of communication. The theme of sacrifice is considered to be a key point for this space. The theme roots in the repertoire of the old art and Czech-German painters transformed it into the theme of existential victim. It manifested itself mainly through the portrait genre of different types. The representation of a victim brought to breaking all the boundaries between artist-image-spectator. Thus, a portrait appeared as “the exploder of the art period” and stood out for a semantic explosion in culture.

Татьяна Михайловна Николаева (Москва)

Это загадочное слово мгла

Tatiana Nikolaeva (Moscow)

The mysterious word ‘mгла’

Ключевые слова: семантика, мгла, русский язык, архаические значения, завеса, смерть.

Key words: semantics, mist, archaic meanings, Russian language, veil, death.

В статье представлен семантический анализ слова «мгла» на базе Национального корпуса русского языка в разных языковых контекстах. Не имеющее аналогов в других языках, русское слово «мгла» реализует архаические значения «завеса в иной мир, заглянуть в который человеку не дано».

The article aims to clarify semantics of the Russian word ‘mгла’ (English ‘mist’) which reveals no equivalence in other languages. Based on the National Corpus of Russian Language and examining the lexeme in different language contexts the study comes to conclusion that Russian ‘mгла’ reveals the archaic meanings ‘a veil of the otherworld impeding a human to look beyond it’.

Ивана Перушко (Загреб)

Война и взрыв (Ружье, которое не выстрелит)

Ivana Perusko (Zagreb)

War and anexplosion (Rifle that will not fire)

Ключевые слова: взрыв, кинематограф, война, Босния, Чечня.

Key words: explosion, cinema, war, Bosnia, Chechen Republic.

В статье феномен взрыва в искусстве рассматривается на материале двух кинофильмов: «Ничья земля» (2001) Дениса Тановича и «Александра» (2007) Александра Сокурова. Анализируется функция взрыва в военном кино, общие типологические сходжения и различия режиссерских поэтик в репрезентации темы войны в Боснии и Чечне.

The article focused on the issue of representation of an explosion in a cinema by comparing two movies made by Bosnian Denis Tanovich “Nobody’s land” (2001) and Russian Alek-

sandre Sokurov “Aleksandra” (2007). The function of an explosion and its general typological analogy and difference in war movie based on the events in Bosnia and Chechnya examined.

Дмитрий Кириллович Поляков (Москва)

Революционная эпоха и языковой взрыв: русский язык в 1920-е и 1990-е гг.

Dmitry Polyakov (Moscow)

**The Revolutionary Epoch and the Language Explosion:
Russian in the 1920s and the 1990s**

Ключевые слова: социолингвистика, языковой стандарт, русский литературный язык, языковой взрыв.

Key words: sociolinguistics, language standard, standard Russian, language explosion.

Статья представляет собой попытку сопоставления изменений в русском литературном языке двух пореволюционных эпох — 1920-х и 1990-х годов. Анализируются универсальные процессы, характерные для изменений в литературном языке, и явления, типичные лишь для каждого из анализируемых периодов.

The article compares the changes in the standard Russian during two periods (the 1920s and the 1990s) and analyzes the universal processes typical for the changes in the standard language and phenomena specific for each of these periods.

Инесса Ильинична Свирида (Москва)

Взрыв и метаморфоза в культуре эпохи Просвещения

Inessa Svirida (Moscow)

Explosion and metamorphose in the culture of the Age of Enlightenment

Ключевые слова: эпоха Просвещения, взрыв, традиция, постепенность, метаморфоза, «брожение умов», английский естественный парк.

Key words: the Age of Enlightenment, explosion, tradition, gradualness, metamorphose, the “wandering of the mind” (so is in the Original of d’Alembert), English landscape garden

В статье рассматривается вопрос, можно ли считать взрывом культурные изменения, которые происходили в эпоху Просвещения, преобразив не только Европу XVIII в., но и во многом предопределив дальнейшие тенденции развития ее культуры. Понятие «взрыв» не стало ключевым в ту эпоху, в статье ему противопоставляется понятие «метаморфоза», которое позволяет в более широком контексте увидеть такие явления той эпохи, как «естественный человек» и «английский естественный парк». Оба относились к числу наиболее плодотворных проектов эпохи Просвещения — один изменил окружающую среду, другой — ее обитателя.

This article considers the question whether one can regard the cultural changes that were happening in the Age of Enlightenment as an explosion, having not only transformed Europe but also in many ways predetermined the tendencies of its development. The notion of explosion did not become key in that period — the article contrasts with it the notion of metamorphose, which allows the reader to see phenomena of that time, such as “the natural man” and “the English landscape garden”, in a wider context. Both are among the most productive projects of the Age of Enlightenment, where one has changed man’s surrounding environment and the other, its inhabitant.

Нина Сегал-Рудник (Иерусалим)

**Изображение циклического и взрывного:
римская тема у Вячеслава Иванова**

Nina Segal-Rudnik (Jerusalem)

Representation of cyclic and explosive: Rome theme in Vyacheslav Ivanov's oeuvre

Ключевые слова: дионисизм, циклическое, взрывное, Pont du Gard, мотивный комплекс «зияние» vs «наполнение».

Key words: Dionysionism, explosive, cyclical, Pont du Gard, the motive structure of “void” vs “fullness”.

В статье рассматривается проблема соотношения циклического и взрывного в римской теме в творчестве Вяч. Иванова. Иванов как исследователь религии Диониса обладал особой чувствительностью к культурным локусам, связанным с явлениями «взрывного» характера (геофизические потрясения, события военно-исторические, религиозно-политические). В работе анализируется один из механизмов создания образа римских локусов такого рода. Основа этого механизма — мотивный комплекс *зияние/наполнение*, предполагающий момент мгновенного семантического приращения и трансформации по типу взрыва. Возникновение такого момента, начиная с первого римского очерка Иванова “Pont du Gard” (1892) и вплоть до «Римского дневника» (1944), связано с зоной максимального нагнетения различных культурных парадигм, где могут взаимодействовать между собой реминисценции «Географии» Страбона и «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря, описания путешествий Руссо, Гете, Стендаля и Дюма и мотивы русской поэзии XIX–XX вв.

The article analyzes the juxtaposition of the explosive and cyclical principles in Vyacheslav Ivanov's oeuvre by means of their connection to the Roman theme. Ivanov as a researcher of the Dionysian religion was extremely sensitive to the loci related to explosive events of geophysical, military, religious or political character. The article studies one of Ivanov's mechanisms which creates images of the loci used by the author from his first Roman essay “Pont du Gard” (1892) up to his final poetic work “The Roman Dairy” (1944). This mechanism is based on the motive structure of *void/fullness*. It organizes a plot culminating in a moment of instant semantic transformation, where an image first appears as an explosion. The explosive image emerges when there is tension between different cultural paradigms such as Strabo's “Geography”, Julius Caesar's “Commentarii de Bello Gallico”, Rousseau, Goethe, Stendhal and Dumas's travelogues and the XIX–XXth century Russian poetry.

Александра Всеволодовна Семенова (Москва)

**Скачок в развитии кашубской литературы
как катализатор политического напряжения**

Aleksandra Semyonova (Moscow)

Leap in evolution of Kashubian literature as the trigger of a political tension

Ключевые слова: кашубский язык (кашубщина), кашубская культура, Кашубско-поморское объединение, кашубский регионализм.

Key words: Kashubian Language, Kashubian Culture, Kashubian-Pomeranian Association, Kashubian regionalism.

Институционализация кашубской культуры привела к тому, что в середине XX в. кашубщина стала фактом, с которым считались как польские ученые, так и деятели культуры, а также правительственные функционеры. Благодаря «рывку», совершенному кашубской литературой и общественным сознанием, кашубская культура приобрела импульс, который позволяет ей противостоять угрозам последних десятилетий (в первую очередь тенденциям глобализации), которые отличаются от тех, что имели место в 1960-х, когда конфронтация, надуманные обвинения со стороны властей и скудное финансирование сильно тормозили развитие кашубской культуры, делая его результатом борьбы и способности представителей этой культуры преодолевать препятствия.

The fact that Kashubian culture had become institutionalized by the middle of the 20th century, on the one hand, made its existence apparent to both Polish scholars and cultural figures as well as government functionaries. On the other hand, scarce finance and false accusations of separatism from the authorities inhibited the development of Kashubian culture and made it inevitable for the Kashubian to deal with significant difficulties. Thanks to the breakthrough accomplished by Kashubian authors and public conscience Kashubian culture has gained an impact that still helps it withstand the obstacles on the way of its further development among which the trend towards globalization is the leading one.

Лев Аркадьевич Трахтенберг (Москва)

**Литература и личность в эпоху взрыва:
образы «Новой повести о преславном Российском царстве»**

Lev Trahtenberg (Moscow)

**Literature and personality at the time of explosion:
images of “New novel on the glorious Russian kingdom”**

Ключевые слова: Смутное время, русская литература, поэтика, личность.

Key words: Time of Troubles, Russian literature, poetics, personality.

Статья посвящена поэтике «Новой повести о преславном Российском царстве» — памятника агитационной литературы Смутного времени. В работе показано, как повесть, развивая традиции древнерусской литературы, создает образ личности в эпоху исторических перемен.

The paper deals with the poetics of “The New Tale of the Most Glorious Russian Tsardom” — an example of the agitational literature of the Time of Troubles. The article shows how it develops the traditions of Old Russian literature to create an image of personality in a time of historical change.

Їосип Ужаревич (Загреб)

Смеховой взрыв — имплозия анекдота

Josip Uzarević (Zagreb)

The explosion of laughter — implosion of a joke

Ключевые слова: взрыв, смех, анекдот, семантическая имплозия.

Key words: explosion, laugh, joke, semantic implosion.

Статья состоит из трех основных разделов. В первой части рассматривается феномен взрыва в сфере естественно-научной и культурной и семантической. Вторая часть посвящена анализу физиологии смеха (где смех в буквальном смысле является взрывным процессом), протосмеху, а также соотношению смеха и речи. В третьей — синтетической — части речь идет о сочетании взрыва и смеха в анекдоте; при этом взрыв смеха (указывающий на то, что анекдот понят) парадоксально сочетается с импловивностью структуры анекдота (имплозию можно понять как кантовское внезапное превращение напряженного ожидания в ничто).

This article consists of three main parts. The first one examines the phenomenon of explosion in the scientific, cultural and the semantic sphere. The second part is devoted to an analysis of the physiology of laughter (where laughter literally manifests itself as an explosive process), proto-laughter as well as the correlation of laughter and speech. The third, synthetic part of the article deals with the combination of the explosion and the laughing in the joke. The explosion of laughter (which indicates that a joke is understood) paradoxically combines with the implosive essence of the structure of the joke (an implosion can be comprehended as Kant's "sudden transformation of a tense expectation into nothing").

Наталья Александровна Фатеева (Москва)
«Взрыв» в русской поэзии Серебряного века
(по материалам «Словаря языка русской поэзии XX века»)

Natalia Fateeva (Moscow)
«Explosion» in the Russian poetry of Silver Age
(based on the material of the «Dictionary of the language of Russian poetry
of the twentieth century»)

Ключевые слова: взрыв, словарь, лексико-семантический уровень, метафора, эмоциональная сфера, революция.

Key words: explosion, dictionary, lexical-semantic level, metaphor, emotional sphere, the revolution.

В статье анализируются как прямые референциальные, так и метафорические употребления лексем «взрыв», «взорвать» и производных от них грамматических форм, которые отмечены в «Словаре языка русской поэзии XX века», а также выделяются поэты, у которых эти лексемы наиболее репрезентативны. Анализ контекстов показывает, что семантика «взрыва» наиболее репрезентативно представлена в идиостилиях М. Цветаевой и В. Маяковского, в то время как она абсолютно отсутствует у А. Ахматовой, О. Мандельштама, С. Есенина.

This article analyzes both the direct referential and metaphorical usage of the lexemes «explosion», «blow up» and their derivatives which are recorded in the «Dictionary of the language of Russian poetry of the twentieth century». We also distinguish poets in whose poetry these lexemes are the most representative ones. Analysis of the contexts shows that the semantics of «explosion» is presented more explicitly in idiostyles of Marina Tsvetaeva and Vladimir Mayakovsky, while it is completely absent in the idiostyles of Anna Akhmatova, Osip Mandelstam and Sergej Esenin.

Владимир Валентинович Фещенко (Москва)

«Революция» авангарда: заметки к теме

Vladimir Feshenko (Moscow)

“Revolution” of avant-garde: notes on the topic

Ключевые слова: революция, авангард, взрыв, культура, символизм, инволюция, язык.

Key words: revolution, avant-garde, explosion, culture, symbolism, involution, language.

В статье проводится концептуальный анализ понятия «революция» в текстах русского символизма и авангарда начала XX в. Авангардная революция в культуре начала века была одновременно и «социальной», и «художественной», и «языковой». Поэтому можно говорить не просто о понятии, но и о концепте «революции» в дискурсе авангардной культуры. Этот концепт принимал вид целого ряда развернутых концептуальных комплексов: «революция и культура», «искусство и революция», «внутренняя революция», «революция духа», «революция жизни», «революционное слово», «революция слова», «революция языка» и другие.

The article presents a conceptual analysis of the notion “revolution” in the texts of Russian symbolists and Avant-Gardists of the early 20th century. The avant-garde revolution of the period was social, artistic and linguistic at the same time. It allows speaking on revolution as a key concept of the avant-garde culture discourse. The concept manifested itself in a set of conceptual collocations: “revolution and culture”, “art and revolution”, “inner revolution”, “revolutionizing spirit”, “revolutionizing life”, “revolutionary word”, “revolution of language” and the like.

Наталья Маратовна Филатова (Москва)

Польское восстание 1830–1831 гг. под пером современников

(о языке описания социальных потрясений)

Natalia Filatova (Moscow)

Polish national uprising of 1830–1831 in the writings of contemporaries:

About the language of the description of social explosions.

Ключевые слова: взрыв, польское национально-освободительное восстание 1830–1831 гг., язык описания истории, историческая память, эго-документы, русско-польские отношения.

Key words: explosion, Polish national uprising of 1830–1831, languages of history, memory and history, ego-documents, relations between Russia and Poland.

Статья посвящена образу польского восстания 1830–1831 гг., конструируемому пережившими его свидетелями — польскими и русскими мемуаристами и историками-современниками. В фокусе внимания — используемые ими метафоры взрыва и ассоциируемая с ним лексика. Представленный материал подтверждает и иллюстрирует тезисы Ю. М. Лотмана о том, какую роль описания социальных катастроф в терминах взрыва играют в формировании исторических мифов.

The article considers the way in which the image of Polish national rebellion in 1830 was constructed in contemporary records of event by Polish and Russian memoirists and historians. Metaphors of explosion and associated with it lexical items are in the focus of

attention. Presented material illustrates and develops the conclusions of Jurij Lotman about the role which description of social catastrophes in terms of explosion plays in the formation of historical mythology.

Жужа Хетени (Будапешт)

Насыщенное нулевое состояние после взрыва-экстаза

Zuza Heteny (Budapest)

The saturated zero condition that goes after the explosion-ecstasy

Ключевые слова: экстаз, ничто, насыщенность нуля, шок, трансгрессия, смерть, Набоков.

Key words: exstasis, void, absence, metaphysical zero, shock, transgression, death, Nabokov.

В статье предлагается описание малоисследованного явления: момента после взрыва. Берутся природные, физиологические и псих/олог/ические примеры и контексты мышления (суфи, хасидизм, каббала, буддизм, исихазм, религии) для того, чтобы подойти ближе к пониманию и момента непосредственно *после* экстатического взрыва как сотрудничества сознательного и чувственного для продления состояния «ничто», отсутствия координат, кульминации человеческих возможностей. Примеры взяты из разных областей искусства, но главным образом из прозы Набокова, у которого, по мнению автора, экстаз как момент трансгрессии между смертью и жизнью является доминантой творчества.

The article describes a rarely examined moment, that of following immediately the ecstatic experience. On the base of natural, physical and psych/olog/ical phenomena and attracting the idea of some religious and mystical contexts the author tries to show the balance between conscious and sensual in the moment of ecstasis. By mean of further examples from different fields of art and particular from Nabokov's prose the author comes to conclusion that the ecstasis as such and the moment after it can be described as a transgression crossing the borderline between death and life.

Татьяна Ивановна Чепелевская (Москва)

Первая мировая война и ее отражение в словенской литературе

(на примере прозы Станко Майцена)

Tatiana Chepelevskaya (Moscow)

The World War I and its reflection in Slovenian literature (prose of Stanko Maicen)

Ключевые слова: Первая мировая война, словенская литература XX в., Станко Майцен, взрыв, эволюция, культура.

Key words: World War First, Slovenian literature of the 20th century, Stanko Majcen, explosion, evolution, culture.

В статье рассматривается проза словенского писателя Станко Майцена (1888–1970), тематически обращенная к событиям Первой и Второй мировых войн через призму идей Ю. М. Лотмана (1922–1993), которые ученый высказывает в работах, посвященных механизму развития взрывных и эволюционных процессов в культуре (Культура и взрыв, 1992; Непредсказуемые механизмы культуры, 2010). Мысли ученого о воздействии этих процессов на развитие культуры, как представляется, позво-

ляют по-новому взглянуть на то, как воссоздавалась военная тема в творчестве отдельного автора, участника и свидетеля той эпохи (как бы изнутри военного опыта), а по прошествии времени обретала новое осмысление.

In the article the author examines the prose of the Slovenian writer Stanko Majcen (1888–1970), which is thematically deals with the events of World war I and World war II. The prose has been regarded through the ideas of Yu. M. Lotman (1922–1993) presented in his works concerning the explosion mechanism and evolutional processes in culture (Culture and explosion. Moscow, 1992; Unforeseeable mechanisms of culture. Moscow, 2010). These ideas of Yu. M. Lotman about the influence of such processes on the general development of culture appear to create a new opportunities of studying a military theme, its genesis and recreation in the works of the particular Slovenian author who was a participant and witness of that epoch (as from within military experience). Later the theme got a new comprehension.

Александр Всеволодович Шило (Харьков)

Явление барокко в ситуации культурного взрыва XVI–XVII веков

Alexander Shilo (Kharkov)

The phenomenon of “baroque” in the situation of the cultural explosion of the XVI–XVIIth centuries

Ключевые слова: барокко, возрожденческий гуманизм, секуляризация культуры; искусство элит, кризис Возрождения.

Key words: “Baroque”, the humanism of the Renaissance, secularization of culture; the art of the elite, the crisis of the Renaissance.

В этимологии слова «барокко» прослеживается отрицательный смысл, который в это слово вкладывался в XVII–XVIII вв. Но исследователи говорят о распространении стиля барокко. И в этом не фиксируется очевидное противоречие. Барокко не имело ни статуса официальной государственной доктрины, ни рыночного бытования, с которым связаны процессы демократизации культуры. Оно было искусством элит — национальных, церковных, социальных и т. п. Они по-разному проявляли себя в разных частях европейского мира, в частности на Украине.

The etymology of the word “baroque” is traced with a negative sense, which was put in this word in the XVII–XVIII centuries. But the researchers say about the distribution of the Baroque style. And the apparent contradiction is not fixed here. “Baroque” had no official state doctrine, no existence at a market with which the process of democratization of culture are associated. It was the art of the elite: national, religious, social, etc. They manifested themselves in different ways in various parts of the European world, particularly in Ukraine.

Евгений Александрович Яблоков (Москва)

Взрыв как тема и символ в европейских литературах рубежа

XIX–XX вв.

Evgeniy Yablokov (Moscow)

Explosion as the topic and symbol in the European literature at the turn of the XIX–XXth centuries

Ключевые слова: сюжет, символ, художественный мир, Апокалипсис, персонаж, человекобог.

Key words: plot, symbol, the art world, Apocalypse, character, man-god.

В статье анализируется топика взрыва в произведениях европейской литературы (Англия, Польша, Россия, Франция, Чехия) конца XIX — начала XX в. Показано, что на рубеже веков образ взрыва получает в искусстве широкое распространение — символизирует общемировой кризис и выражает характерное для эпохи апокалиптическое мироощущение. Материалом исследования служат произведения Г. Уэллса, Б. Пруса, А. Белого, Г. Сенкевича, Э. Золя, Л. Андреева, К. Чапека и других авторов.

The article deals with the topic of the explosion in European literature (England, Poland, Russia, France, Czech Republic) from the end of the 19th to the beginning of the 20th centuries. It's shown that an image of an explosion had a widespread prevalent position in the art at the turn of the centuries. It symbolizes the global crisis and reveals an apocalyptic worldview typical for the period. The study is based on pieces of H. Wells, B. Prus, A. Bely, H. Sienkiewicz, E. Zola, L. Andreev, K. Čapek and others.

Научное издание

Серия: Категории и механизмы славянской культуры

Категория взрыва и текст славянской культуры

Сборник научных статей по материалам международной конференции
«Взрыв и культура: славянский мир»

Издание не подлежит маркировке
в соответствии с п. 1 ч. 2 ст. ФЗ № 436-ФЗ

Выпускающий редактор *А. В. Безрукова*

Корректор *О. Н. Беликова*

Компьютерная верстка *Н. И. Павловой*

Дизайн обложки *Ю. А. Натерова*

Подписано в печать 11.05.2016. Формат 60×90^{1/16}.

Бумага офсетная. Гарнитура «Times New Roman».

Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,5+1 л. ил. Тираж 100 экз.

Заказ №

ООО Издательство «Совпадение»
123181, г. Москва, ул. Исаковского, д. 26-2, оф. 253
info@sovpadenie.com
Сайт: www.sovpadenie.com