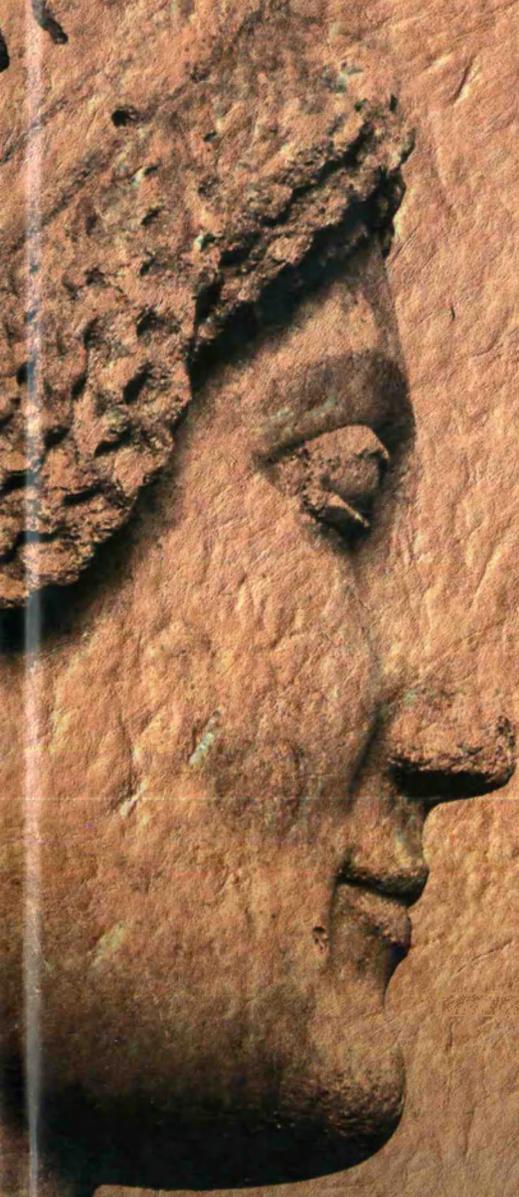


87
К 29

КАТАРСИС

метаморфозы
трагического
сознания



ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

КАТАРСИС

метаморфозы
трагического сознания

Составление и общая редакция:
профессор, доктор философских наук
В. П. Шестаков

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2007

УДК 7.01
ББК 87.8
К29

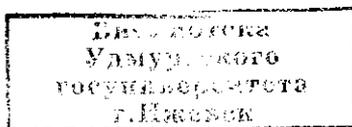
Катарсис : метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред.
к29 В. П. Шестакова. — СПб. : Алетейя, 2007. — 384 с., [8] с. ил. —
(Серия «Мир культуры»).

ISBN 978-5-903354-75-7

Эта книга посвящена «катарсису» — понятию «очищающего сострадания», которое волновало европейских мыслителей от Аристотеля до Зигмунда Фрейда. В книге исследуется эволюция категории трагического в искусстве и эстетическом сознании. Книга рассчитана на всех, кто интересуется судьбами трагедии и трагического начала в современной культуре.

УДК 7.01
ББК 87.8

849703



ISBN 978-5-903354-75-7



© Российский институт культурологии, 2007
© В. П. Шестаков, составление, 2007
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2007
© «Алетейя. Историческая книга», 2007

Предисловие



Эта книга является продолжением серии изданий сектора теории искусства Российского института культурологии. В предшествующих этой книге работах сектор обращался к различным фундаментальным проблемам истории и теории искусства, рассматриваемым в контексте современной художественной культуры, в частности к проблемам артистизма, комического, эроса и сексуальности.¹ В настоящей книге авторы обращаются еще к одной важнейшей эстетической и историко-культурной проблеме – проблеме трагического, ее трансформации в современной художественной культуре.

Сегодня мы живем в трагическом мире, мире непрекращающихся войн, социальных конфликтов, природных катастроф, расовой ненависти, терроризма, объявившего открытую войну цивилизации и культуре, психологических стрессов и фобий. Похоже, что по мере продвижения к будущему число бедствий и катастроф не уменьшается, а постоянно увеличивается. Как писал Евгений Замятин, автор знаменательной антиутопии «Мы», Апокалипсис сегодня печатается на передовых страницах ежедневных газет. Современное искусство, чуткое к изменениям социального климата, аккумулирует все эти настроения. Все дальше мы уходим от классических представлений о высокой трагедии с ее четким разделением высокого и низкого, героического и обыденного, трагедии и иронии.

На неопределенное место трагедии в современной культуре удивительно прозорливо указал Иосиф Бродский в стихотворении «Портрет трагедии»:

Раньше, подруга, ты обладала силой,
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
Цитировала Расина, была красивой.
Теперь лицо твое – помесь тупика с перспективой...

¹ Метаморфозы артистизма / Составитель К. Кантор. М., 1997; Россия и Запад. Диалог или столкновение культур / Составитель В. Шестаков. М., 2000; Феноменология смеха. Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре / Составитель В. Шестаков. М., 2001; Эрос и логос. Феномен сексуальности в современной культуре / Составитель В. Шестаков., М., 2003.

Перед современной трагедией одновременно просматриваются два различных пути — *тупик*, отсутствие нового понимания трагического и одновременно *перспектива*, надежда на новые методы осознания трагических конфликтов. Будущее покажет, какой из этих путей окажется доминирующим и предпочтительным.

Нельзя сказать, что сегодня мы совершенно утрачиваем чувство трагического, привыкая к катастрофам и бедствиям современной цивилизации. Сфера трагического не уменьшается и не увеличивается. В любую эпоху трагическое означало осознание и переживание человеком конфликта с силами, которые угрожают его существованию и приводят к гибели важных духовных ценностей. Но очевидно, что наше восприятие трагического трансформируется, оно существенно отличается от того, что лежало в основе греческой трагедии или драматического искусства XVIII века. Восприимчивость к трагедии не атрофируется, но искусство ищет средства адаптации человека к новой социальной и культурной реальности. Одним из таких средств является ирония, которая смягчает угрозы и страдания, связанные с трагическим. Именно этим объясняется тесная связь трагического катарсиса с катарсисом комическим, предполагающим очищение эмоций с помощью смеха или установки на иронию. Современная массовая культура обращается к различным терапевтическим методам, чтобы добиться катарсиса подавленных эмоций. Все это заставляет нас вернуться к тем понятиям и идеям, которые связаны с пониманием трагического в европейской культуре.

Начиная с античной древности трагедия рассматривалась чаще всего в аспекте ее воздействия на эмоции и эстетическое сознание. Аристотель в своей «Поэтике» разработал теорию трагического катарсиса, которая на протяжении многих веков определяла понимание трагедии и всей сферы трагического. В особенной мере это относится к эпохе Возрождения, которая породила огромную литературу, основанную на интерпретации Аристотеля, а также к XVII—XVIII векам, где классицистическая драма анализировалась в понятиях аристотелевской «Поэтики».

Катарсис — одно из самых популярных и, быть может, загадочных понятий античной эстетики. Несмотря на то что оно было выдвинуто и разработано около 25 веков тому назад, оно все еще представляет живой интерес. На протяжении многих веков мыслители разных эпох и разных стран мира пытались понять смысл этого понятия и применить его к анализу современного им искусства. В результате мы имеем множество самых разнообразных толкований катарсиса как ключевого понятия классической теории трагического.

К концу XIX века безусловному доминированию аристотелизма в тысячелетней истории катарсиса пришел конец. Сначала Бернайс предложил чисто медицинское истолкование катарсиса, сведя трагическое очищение к телесным функциям, включая очищение желудка (куфисис). Вслед за ним Зигмунд Фрейд использовал понятие «катарсис» в качестве одного из механизмов психоанализа и психотерапии. Сегодня под термином «катарсис» понимаются чаще всего различные методы психотерапии, попытки освобождения от страхов или агрессии.

Об этом я убедился на основании личного опыта. В начале 2005 года я посещал Венский университет, где знакомился с состоянием Венской школы истории искусства. После посещения Вены я отправился на ночном поезде в Мюнхен. После полуночи поезд остановился в Зальцбурге, и здесь я обнаружил, что нас с женой обокрали – утащили сумку с деньгами и всеми документами. Я выбежал на платформу, но не обнаружил на ней ни полицейских, ни полицейской комнаты. Зато первое, что мне попало на глаза, было слово «КАТАРСИС». По телефону можно было позвонить в это общество и получить психологическую поддержку. Сожалею, что, занявшись поисками похитителей, я не позвонил и не воспользовался бесплатными услугами психотерапевта. Но зато я убедился в необходимости исследования этой темы и современной интерпретации этого понятия. В мае 2005 года мы провели конференцию в стенах Российского института культурологии, итоги которой содержатся в настоящей книге.

Авторы этой книги пытаются рассмотреть классическую теорию трагического и катарсиса в контексте современной художественной культуры, в динамике развития как традиционных видов и жанров искусства – театра, музыки, кинематографа, литературы, изобразительного искусства, – так и новых средств массмедиа. Чтобы выделить главные пути исследования проблемы, мы разделили все статьи книги на три раздела: теорию и философию катарсиса, трагический катарсис и катарсис комический.

В книге, помимо сотрудников Института культурологии, приняли участие сотрудники сектора теории Института мировой литературы, Российского Государственного гуманитарного университета, Института теории и истории искусств Академии художеств, Института литературы и других учреждений города Москвы. Авторы книги надеются, что проблемы, обсуждаемые в книге, вызовут интерес и понимание читателей.

Философия и эстетика катарсиса

Вячеслав Шестаков

Катарсис: от Аристотеля до хард рока

Трудно переоценить то влияние, которое оказала античность на становление европейской культуры. Это влияние продолжалось веками, продолжается оно и сегодня. Самым убедительным свидетельством этого является тот факт, что большинство европейских языков, в том числе и русский, содержат логический и понятийный аппарат, выработанный еще в Древней Греции. Мы до сих пор пользуемся такими понятиями, как «логос», «космос», «этос», «пафос», «эрос», хотя и не всегда отдаем себе отчет об их греческом происхождении в системе античной лексики. Эти понятия обладают огромной энергетикой, позволяющей им существовать на протяжении нескольких тысячелетий.

В истории европейской мысли предпринимались неоднократные попытки пойти по пути античной Греции, чтобы достичь чего-то нового в искусстве и культуре. Как известно, немецкий теоретик искусства И. И. Винкельман призывал к подражанию античному идеалу, и мы знаем, к чему привел этот призыв европейское искусство и архитектуру. В XX веке существовали более глубокие попытки понимания античного наследия в качестве пра-феномена европейской культуры. Можно назвать, например, идею немецкого культуролога и историка искусства Аби Варбурга об *Antiknachleben* – второй жизни античности, которая положила начало исследованиям античных корней в творчестве европейских мастеров живописи XVI–XVII веков.

Европейское понимание трагедии, ее сущности и воздействия на человека также уходит своими корнями в интеллектуальное наследие Древней Греции. Свидетельством того, что античность до сих пор жива и в определенной мере вращается в тело современной культуры, является аристотелевская теория трагического катарсиса. Пожалуй, никакое другое понятие античной эстетики не получило такого многообразия

истолкований и довольно противоречивых интерпретаций в европейской культуре, как катарсис.

Аристотель о страхе и сострадании

Термин «катарсис» происходит от греческого глагола *katharein* — очищать. Он присутствует уже у Гомера, который употребляет это слово в материальном, физическом смысле. Использует его и Эмпедокл в смысле очищения души. Платон в диалогах «Софист» (230с) и «Федон» (67с) употребляет это слово в смысле отделения духовного от телесного и восхождения познания от красоты тела к красоте души. Однако теоретический смысл и систематическую разработку это понятие приобретает только у Аристотеля, который использует его для понимания сущности трагического.

В своей «Поэтике» Аристотель дает классическое определение трагедии, которое на много веков предопределило как понимание трагедии, так и саму интерпретацию трагического. *«Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»* (11, 1149b).

Это определение, несмотря на свою краткость, содержало в себе целое миропонимание. Прежде всего, очевидно, что не всякая гибель вызывает сострадание и страх. Если несчастье постигает порочного человека, то его гибель будет не трагической, а вполне заслуженной. Но если несчастье происходит с человеком благородным и достойным, то это вызывает чувство несправедливости и отвращения. *«Итак, остается [человек], находящийся в середине между этими. Таков тот, кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, как-вы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица из подобных родов»* (11, 1453a).

Таким образом, трагическое, по словам Аристотеля, происходит благодаря ошибке. Понятие трагической ошибки (*hamartia*) истолковывалось комментаторами Аристотеля по-разному. Для некоторых оно понималось в качестве трагической вины, которая приводит героя к гибели. Другие комментаторы доказывали, что термин *hamartia* означает не вину, а непреднамеренную, невольную ошибку.

Концепция катарсиса, высказанная в «Поэтике», перекликается с «Политикой», в которой Аристотель значительно уточняет свое понимание очищения. Прежде всего, здесь он говорит о музыкальном катарсисе, распространяя очищение на область музыки. А во-вторых, он связывает здесь очищение с наслаждением, признавая, таким образом, *эстетическую природу катарсиса*.

В «Политике» мы читаем: *«Аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены, в сущности, все, причем действие отличается лишь степенью своей интенсивности; например, [все испытывают] состояния жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда все песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию сострадания и страха и вообще всякого рода прочим аффектам... Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением» (1341b–1342a)*.

Здесь, как и в «Поэтике», речь идет об очищении посредством сострадания и страха. Новое здесь – идея о связи этого сострадания с облегчением и связанным с ним наслаждением. Более того, катарсис у Аристотеля представляет основу наслаждения, так как он полагал, что без очищения вообще не может быть никаких целесообразных эмоций. Поэтому если катарсис Аристотеля имеет медицинское, терапевтическое значение, то это происходит только при условии, что он приносит при этом эстетическое удовольствие.

Впрочем, идея о терапевтическом воздействии музыки на человека была широко распространена в античной Греции. Она высказывалась еще древними пифагорейцами, обосновавшими теоретические принципы музыкальной эстетики. Греческие авторы, писавшие о музыке, давали тонкую дифференциацию различных музыкальных тонов по их воздействию на психику слушателя.

Теория античного катарсиса Аристотеля предполагала нечто иное, более сложное. Она выдвигала четырехчленную формулу очищения: *подражание-страх-сострадание-наслаждение*. Катарсис означал последовательный процесс взаимодействия этих элементов, а отсутствие хотя бы одного из элементов означало бы, что дело здесь идет не о катарсисе, а о чем-то другом.

Понимание Аристотелем катарсиса связано с его идеей трагического очищения «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». Этот знаменитый и до сих пор имеющий глубокое значение

текст также имело множество толкований. Поскольку «Поэтика» Аристотеля дошла до нас не целиком, то в ней много темных мест. В частности, трудно понять, что имел в виду Аристотель под очищением «подобных аффектов». Имел ли он в виду сами аффекты страха и сострадания или они выступают у него только средствами очищения других чувств? Как связаны между собой чувства страха и сострадания, достаточно ли присутствия одного из них, либо они действуют в определенном взаимодействии и одно без другого не приводят к катарсису? Наконец, относится катарсис только к трагедии или же существует и очищение, которое приносит с собой комедия, где средством очищения является смех? Эти и другие вопросы, связанные с текстом «Поэтики», часть которого была утрачена, возникали на протяжении веков, и различные мыслители пытались дать на них ответы.¹

Катарсис трагический и комический

В «Поэтике» Аристотель говорит главным образом о трагедии и трагическом. Некоторые, как, например, итальянский философ Эко, полагают, что утраченные страницы «Поэтики» были посвящены комедии. Во всяком случае, в «Поэтике» сохранились некоторые высказывания о смешном, позволяющие предположить, что оно вызывало у Аристотеля не меньший интерес, чем трагическое. В частности, Аристотель говорил, что смешное вызывается какой-то ошибкой или дефектом, которые не приносят слишком большого ущерба. И смешное у Аристотеля, так же как и трагическое, доставляет чувство удовольствия.²

¹ О природе аристотелевского катарсиса существует довольно обильная литература – *Bockel C. W.* Katharsis. Utrecht, 1957; *Bremer J. M.* Hamartia, Tragic Error in the Poetic of Aristotle and in the Greek Tragedy. Amsterdam, 1969; *Papanouhssos E.* La Catharsis des Passions d'après Aristote. Athens. 1953; *Kitto H. D. F.* Catharsis in the Classical Tradition. Ithaca; New York, 1966; *Brunius T.* Inspiration and Catharsis: The Interpretation of Aristoteles Poetic's. Uppsala, 1966; *Otte H.* Kennt Aristoteles die sogenannten tragische Katharsis? Berlin, 1912; *Nicev A.* La catharsis tragique d'Aristotle. Sofia, 1982

² *Sutton D.* The Catharsis of Comedy. Lanham; London, 1994; *Cooper L.* An Aristotelian Theory of Comedy with Adaptation and Translation of the «Tractatus Coislinianus». N. Y, 1926; *Grant M.* The Ancien Theories of Absurd. Madison, 1924; *Berney A.* Sathiric Catharsis in Shakespeare: A Theory of Dramatic Structure. Berkeley, 1973

Вполне возможно, что Аристотель связывал катарсис не только с трагическим, но и с комическим, так как оно также оказывает сильное воздействие на эмоции человека, хотя и средство и предмет воздействия здесь иные. Следует сказать, что попытки говорить о комическом катарсисе высказывались уже ближайшими последователями Аристотеля.

В так называемом трактате Де Куалена, относящемся к I в до н. э., предпринимается замечательная попытка применить рассуждения Аристотеля о трагедии к области комического. Вот как звучит определение комедии в этом трактате: *«Комедия есть подражание действию смешному и невеличественному, имеющему определенный объем, при помощи украшенной речи, причем различные виды украшений особо даются в разных частях пьесы; подражание посредством действующих лиц, а не рассказу; благодаря удовольствию и смеху, совершающему очищение подобных аффектов. Его матерью является смех»*.³

Таким образом, здесь целиком используется вся структура мысли Аристотеля, дающего определение сущности трагедии. Комедия тоже является подражанием, вызывающим сильные эмоции, но только вместо аффектов сострадания и страха называются такие аффекты, как удовольствие и смех. И результатом этого очищения является смешное.

Это сближение трагического и комического катарсиса наследуется в более позднее время византийским писателем X века Иоанном Цецом. В его высказываниях о комедии очевидно сходство с трактатом Де Куалена. Он дает следующее определение комедии: *«Комедия есть подражание действию, которое очищает аффекты, утверждает жизнь, сопровождается смехом и удовольствием»*.⁴

Так или иначе, мы видим, что теория катарсиса использовалась в древности довольно широко, с ее помощью объяснялась природа как трагического, так и комического.

Очевидно влияние античной теории трагедии на средневековую философскую и эстетическую мысль. Отголоски теории катарсиса отражаются в «Исповеди» Августина, который пытался объяснить причины своего увлечения драматическим искусством в ранней юности. *«Меня увлекали театральные зрелища, полные картин моих бедствий и горючего вещества, разжигавшего мое пламя. Но почему же человек хочет так испытывать скорбь, видя печальное и трагическое, хотя*

³ Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 76.

⁴ Там же. С. 87.

сам он не желал бы терпеть то же самое? И все-таки зритель хочет терпеть скорбь при виде этого, и сама скорбь есть его наслаждение. Не жалкое ли это сумасбродство? Ведь всего более трогается чужими аффектами тот, кто сам не чужд подобным аффектам. Разница в том, что когда он испытывает их сам, они называются страданием, а сочувствие к чужим называется состраданием. Но какое же может быть сострадание по отношению к вещам вымышленным, сценическим?»⁵

Как мы видим, Августина занимает загадка, как могут вызывать наслаждение и сострадание вещи вымышленные, созданные нашей фантазией. И хотя он не дает прямого ответа на поставленный им самим вопрос, очевидно признание Августином огромного эмоционального воздействия трагедии.

Средневековая философия постоянно обращалась к Аристотелю. Но, к сожалению, все усилия средневековых авторов уходили на то, чтобы адаптировать принципы Аристотеля к христианской этике. К тому же средневековая эстетика скептически относилась к зрелищам и ставила под сомнение их этическую значимость. Очевидно поэтому от Средневековья, помимо Августина, до нас не дошли какие-нибудь серьезные рассуждения об аристотелевском катарсисе, хотя средневековые авторы были глубоко осведомлены о катартическом воздействии религиозных обрядов. Этот интеллектуальный вакуум был в значительной мере восполнен в эпоху Возрождения.

Катарсис — путь к наслаждению или к нравственности?

В эпоху Возрождения вновь возникает огромный интерес к теории трагического Аристотеля. Это было связано с находкой аристотелевской «Поэтики», которая была утрачена в эпоху Средневековья. В 1536 году Алессандро Пацци издает греческий текст «Поэтики» и параллельный ее латинский перевод.

Начиная с этого времени, возникает огромное количество комментариев на сочинение Аристотеля. В 1548 году Робортелло пишет «Объяснения на книгу Аристотеля “О поэтике”», затем Джироламо Фракасторо издает свои латинские диалоги «Наварджеро, или О поэтике». В 1550 году выходят «Объяснения» Винченцо Маджи, в 1551 — «Ис-

⁵ См.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 263–264.

куство поэзии» Муцио, в 1553 — «Лекции» о поэзии Бенедетто Варки, в 1559 — «О поэте» Минтурно, в 1561 — «Семь книг поэтики» Скалигера, в 1570 году — «Поэтика» Лодовико Кастельветро, в 1572 году — «Замечания на “Поэтику” Аристотеля» Алессандро Пикколомини. Этот список можно было бы продолжить и детализировать, но, пожалуй, в этом нет особой необходимости, поскольку и уже перечисленные книги свидетельствуют об огромном интересе эстетики Возрождения к аристотелевской «Поэтике».

Главная тема, которая обсуждалась в этих трактатах, это природа драматического искусства и сущность трагического очищения. В этой обильной литературе намечаются два главных направления: одно — дидактическое, другое — гедонистическое. Первое направление стремилось истолковать аристотелевский катарсис в духе религиозной традиции. К этому направлению принадлежит Маджи, который понимал катарсис исключительно как нравственное очищение. В этом же духе писал и Бенедетто Варки, пытаясь связать высказывания Аристотеля с суждениями Фомы Аквинского. По его словам, Аристотель *«устанавливает главную задачу в том, чтобы привести людей посредством добродетели к совершенству и счастью. Я понимаю под этими страстями не сострадание и страх, а страсти, порождаемые гневом и состраданием»*.⁶

Другую позицию в понимании катарсиса представляет замечательный писатель Лодовико Кастельветро. Он отказывается от традиционного моралистического истолкования катарсиса. По его мнению, цель драматического искусства не поучение, не достижение добродетели посредством очищения, а наслаждение. Вот как истолковывает Кастельветро природу катарсиса:

«Удовольствие, присущее именно трагедии, происходит из страха и сострадания, возникающих при виде перехода от счастья к несчастью из-за ошибки, совершенной человеком не вполне хорошим и не совершенно плохим. Всякий может спросить, что же это за удовольствие, которое мы получаем, видя, как хороший человек незаслуженно оказывается лишенным благополучия и ввергнутым в несчастье, ибо ведь разум говорит, что это должно было бы доставить нам не удовольствие, а, наоборот, вызвать огорчение. Нет сомнения, что под словом удовольствие Аристотель понимал очищение и избавление человеческих душ от страха, достигаемое при посредстве подобных страстей. Это очищение и

⁶ Цит по: Дживелегов А. К. Теория драмы в Италии XVI века // Известия АН Армянской ССР, серия общ. наук. 1952. С. 78.

избавление, если они, как он утверждает, происходят от подобных страстей, могут быть наилучшим образом определены как *hedone*, то есть удовольствие или наслаждение, и это же можно назвать пользой, поскольку с помощью горького лекарства достигается душевное здоровье. Удовольствие от сострадания и страха, действительно являющееся удовольствием, это то, что мы называем непрямым удовольствием. Оно возникает оттого, что, испытывая неудовольствие несчастьем другого, несправедливо выпавшим на его долю, мы сознаем, что мы — хорошие люди, ибо чужое несчастье огорчает нас; сознание этого доставляет нам очень большое удовольствие, так как мы, естественно, любим себя...»⁷

Из приведенного высказывания мы видим, что Кастельветро чрезвычайно близок к тексту Аристотеля. Говоря о страхе и сострадании как средстве очищения, он делает акцент на удовольствии. Он стоит на демократической точке зрения, полагая, что назначение искусства — «доставлять удовольствие и освежать умы необразованного большинства и простых людей». Катарсис связан с моментом познания, которое приобретается не посредством поучения, а на основе живого, непосредственного опыта.

Эта демократическая и гедонистическая линия была продолжена и другими представителями итальянской гуманистической мысли. В своем комментарии на «Поэтику» Аристотеля Антонио Риккобони, следуя за Кастельветро, пишет: «Трагедия возбуждает в людях сострадание и страх, самим строем событий она приводит зрителей, которые испытывают неприятное ощущение, когда видят несчастье, несправедливо выпавшее другим, к сознанию того, что они хорошие люди, и дает им знание того, что они хорошие люди, и что нельзя возлагать надежды на ход человеческих дел; и, как мы полагаем, в этом и состоит удовольствие от трагедии. Вместе с тем, частыми примерами и изображением перед взором зрителей многих случаев несчастья она делает зрителей сильными и стойкими, и в этом состоит получаемая ими польза. Привычка к состраданию и страху очищает их от сострадания и страха, дает им закалку и умеренность. Таким образом, они становятся не чрезмерно жалостливыми и робкими, как полагал Платон, а, наоборот, стойкими и сильными».⁸

Историк театрального искусства А. Дживелегов посвятил катарсису в ренессансной теории драмы специальную статью. В ней, говоря

⁷ Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. С. 148–149.

⁸ Там же. С. 159–160.

о трактате Робортелло, он писал: «Для Робортелло ясна, во-первых, основная мысль Аристотеля: что катарсис поднимает трагический факт на высоту поэзии. Ясно для него и другое: что у Аристотеля здесь имеется в виду некая религиозная идея. Здесь он колеблется: ему не хочется покинуть исконно ренессансную гедонистическую почву и усложнять представление о цели всякой поэзии утилитарными или практическими соображениями. Для него цель поэзии всегда — *delectare*, доставлять радость».⁹

В этом же духе интерпретирует аристотелевский катарсис Минтурно, стремящийся освободить его от моралистических и религиозных истолкований. В своем «Поэтическом искусстве» он пишет: «И страх, и сострадание, доставляя нам удовольствие, очищают нас от подобных страстей, потому что более, чем что-либо другое, они сдерживают неукротимые страсти человеческой души, послужившие причиной несчастья. И воспоминания о больших несчастьях других не только быстрее и лучше подготавливают нас к тому, чтобы переносить наши собственные /несчастья/, но дают мудрость и умение, помогающие избежать подобное зло».¹⁰

Все это свидетельствует о том, что в эпоху Возрождения теория катарсиса была центром дискуссий о природе трагедии, в процессе которого аристотелевская идея освобождалась от религиозных и моралистических интерпретаций.

Интерес к теории трагедии Аристотеля сохранился и в эстетике классицизма. Здесь аристотелевский катарсис рационализируется и постепенно превращается в средство достижения умеренности и нормализации страстей. В этом духе интерпретирует трагедию один из крупнейших представителей французского классицизма Корнель.

В соответствии с традицией Корнель сопровождал свои трагедии небольшими теоретическими предисловиями, в которых выражал свои эстетические принципы. Одно из них — «О трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» — специально посвящено проблеме катарсиса. По мнению Корнеля, сущность трагического катарсиса заключается в том, что «сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к нам. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к боязни такого же несчас-

⁹ Дживеллегов А. К. Теория драмы в Италии XVI века. С. 75.

¹⁰ Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. С. 144.

*тья для нас самих; страх — к желанию избежать этого несчастья; желание — к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению нас страсти, повергающей, в наших глазах, в это несчастье лиц, возбуждавших наше сожаление».*¹¹

Таким образом, Корнель истолковывает аристотелевский катарсис как обуздание и даже искоренение. В этом состояла одна из характерных особенностей эстетики классицизма: подчинение всего многообразия чувственного опыта требованиям разума. Трагическая судьба героев классической драмы объяснялась не трагической ошибкой как у Аристотеля, а чрезмерным увлечением страстями. Трагедия, вызывая чувство сострадания и страха, учит умерять наши желания и страсти и таким образом избегать нравственных конфликтов. Цензура разума должна строго контролировать свободу чувственных проявлений.

В своих рассуждениях о трагедии Корнель руководствовался, очевидно, не столько аристотелевскими идеями, сколько своим собственным драматическим опытом. Поэтому когда опыт расходился с принципами Аристотеля, Корнель предпочитал подправлять Аристотеля.

Классицистическая драма предпочитала обнаруживать в своих героях только одно доминирующее чувство, одну страсть, например скупость, ревность, низость. С этой точки зрения Корнелю было непонятно, как трагедия может вызывать одновременно два чувства — сострадание и страх. По его словам, Аристотель полагал, что «достаточно одного из них, чтобы вызвать очищение страстей». Подправляя Аристотеля, Корнель считал, что если герой трагедии испытывает чувство страха, то никакого сочувствия у нас он уже не может вызывать, и если мы испытываем к герою сострадание и жалость, то никакой стражи уже не уместен.

Корнель, как и многие другие теоретики классицизма, приписывал катарсису назидательное, дидактическое значение, видел в нем средство улучшения нравственности. Так, например, смысл трагедии «Эдип» Корнель видел в том, что она очищает «наше стремление предугадать будущее» и дает нравоучительный урок о вреде предсказаний.

Подобное истолкование сущности катарсиса, хотя и расходилось с Аристотелем, вполне соответствовало идеалам классицизма и отвечало

¹¹ История эстетики. Т. 2. С. 217–218.

потребностям развития «классической» драмы. По этому поводу весьма убедительно говорил Карл Маркс, утверждавший, что неправильно понятый Аристотель стал эстетическим правилом классицизма.

*«Несомненно, что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и поэтому долго еще придерживались этой так называемой классической драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля».*¹²

Естественно, такое прочтение Аристотеля было далеким от логики Стагирита и расходилось с требованиями античной диалектики. Но оно прекрасно соответствовало практике классической драмы и нормам эстетики классицизма. Корнель, как и многие другие теоретики классицизма, приписывал аристотелевскому катарсису назидательное, дидактическое значение. Неправильно понятый Аристотель оказывался более полезным, чем «правильно» понятый Аристотель. Нужен был скорее его авторитет, чем его мысль. Классицизм ловко обошелся с Аристотелем, он взял от него то, что ему было нужно, и отбросил все, что ему было непонятно и чуждо.

Все это привело к тому, что Аристотель, интерпретированный в духе классицизма, стал предметом критики. Блестящий и остроумный французский писатель Сен-Эвремон подверг критике теорию катарсиса в том ее виде, в которой она была представлена эстетикой классицизма. *«Аристотель,— писал он, — представлял себе вред, который такой театр может принести афинянам, но он думал помочь делу, предложив некоторое очищение, о котором до сих пор никто не слыхивал и смысл которого, по-моему, он сам хорошенько не понимал; и разве есть что-нибудь более смехотворное, чем создать средство, которое обязательно вызывает болезнь, а затем предложить другое, которое, может быть, но не наверно, принесет исцеление; разбередить душу, а затем попытаться успокоить ее рассуждениями, заставляя ее понять, в каком состоянии она пребывала?»*¹³

Это замечательный текст, представляющий столкновение ученой традиции и наивного, ориентированного на традиционные ценности,

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2 изд. Т. 30. С. 504—505.

¹³ История эстетики. Т. 2. С. 251—252.

сознания. Действительно, как можно лечить болезнь средствами, которые сами по себе болезненны и вызывают страдание? С обыденной точки зрения аристотелевский катарсис действительно представляет собой некоторый парадокс.

Лессинг в борьбе за «правильно понятого» Аристотеля

С критикой Корнеля и принципов классической драмы выступил Лессинг, который обосновывал новую теорию драмы, соответствующей более демократическому театру. В своей «Гамбургской драматургии» он уделяет много места полемике с Корнелем, считая, что он искажил учение Аристотеля о катарсисе, потому что считал, что трагедия очищает все человеческие страсти — гнев, ненависть, зависть, но не страх и сострадание. Более близким Аристотелю он считал точку зрения Дасье, высказанную в комментариях к переводу «Поэтики» Аристотеля (1692). В отличие от Корнеля, Дасье полагал, что посредством страха и сострадания очищаются все человеческие страсти, в том числе и сами аффекты страсти и сострадания.

Лессинг полагал, что очищение не только не подавляет страсти человека, не только не ослабляет аффекты страха и сострадания, но, напротив, развивает и упражняет их, усиливая таким образом нашу способность к состраданию, то есть нашу отзывчивость и общительность.

Согласно Лессингу, обе страсти, вызываемые трагическим катарсисом — страх и сострадание, — органично друг с другом связаны, так что *«то бедствие, которому предстоит вызвать наше сострадание, должно непременно иметь такое свойство, чтобы мы боялись его и за нас самих или за одного из близких нам. Где нет этого страха, там не может быть места и состраданию»*.¹⁴

В отличие от теоретиков классицизма, которые полагали, что чувства страха и сострадания испытывает не зритель, а только герои трагедии, Лессинг видел сущность трагического очищения именно в том, что зрители относят к себе самим то, что испытывают герои трагического действия. На первый взгляд разница в этих трактовках не принципиальна. Однако на самом деле она отражает два совершенно различных по своему социальному смыслу подхода к искусству. В новом театре XVIII века в мещанской драме, которую пропагандировал Лессинг,

¹⁴ Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 571.

зритель сближается с действием, он относит непосредственно к самому себе изображаемые на сцене трагические судьбы героев. Это новое понимание театра отражается в приведенном высказывании Лессинга о сущности трагического катарсиса.

Для Лессинга аристотелевское учение не было только предметом чисто исторических штудий. Он пытался использовать теорию катарсиса для обоснования новой теории драмы, для утверждения глубоко гражданских позиций просветительского реализма. Трагедия, если она стремится к очищению социальных страстей, должна изображать события, близкие и понятные нам, могущие вызвать чувства сострадания. Очищение и связанные с ним чувства сострадания и страха тем сильнее и глубже, чем ближе образы искусства нравственным и эстетическим интересам современного человека.

*«Для сострадания, – говорит Лессинг, – непременно требуется неизжитое несчастье... Мы или вообще не можем сострадать, или далеко не так сильно можем сострадать давно минувшему несчастью или еще предстоящему в далеком будущем, как страдаем несчастью продолжающемуся».*¹⁵

Поэтому на нас не может оказать глубокого очищающего воздействия религиозная драма Средних веков или лишенная широкого социального круга классическая трагедия.

Иными словами, Лессинг использует учение Аристотеля о трагическом очищении для обоснования высокогражданственной и демократической теории реализма, выдвигаемой просветительской эстетикой. Вместе с тем он одним из первых связывает катарсис с общепонятной концепцией меры со знаменитой аристотелевской идеей *mesotes* – середины. *«Поскольку, короче говоря, это очищение есть не что иное, как превращение страстей в добродетельные наклонности, а по обе стороны каждой добродетели, по учению нашего философа, расположены крайности, между которыми они находятся, то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания; то же самое относится и к страху».*¹⁶

Критика классицистической теории трагедии Лессингом перекликается с теми новыми попытками катарсиса, которые характерны для эстетики и философии Просвещения. В XVIII веке проблемой трагического катарсиса интересовались многие мыслители. Английский

¹⁵ Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 575.

¹⁶ Там же. С. 580.

философ Дэвид Юм в своих «Очерках о морали, политике и литературе» (1777) написал небольшое эссе «О трагедии». В этой статье он ставит перед собой вопрос: как может доставлять наслаждение зрелище страстей, которые носят отрицательный и даже разрушительный характер, таких как ужас, грусть, насилие? Не противоречит ли восприятие трагедии здравому смыслу? *«Похоже, что наслаждение, которое публика получает от хорошей трагедии, где присутствуют грусть, ужас, страх и другие страсти, не является простым и выглядит противоречивым. Чем сильнее действуют эти чувства, тем более наслаждается публика, а когда эти чувства упрощаются и контролируются, пьесе приходит конец».*

Пытаясь разрешить этот парадокс, Юм приходит к выводу, что все дело в природе подражания, которое способно трансформировать все чувства и придавать им положительное значение, даже если эти чувства негативны сами по себе в жизни. *«Трагедия – это подражание, а подражание всегда доставляет удовольствие. Это обстоятельство позволяет смягчить страсти и превратить все восприятие в целостное и сильное удовольствие. Предметы величайшего ужаса и дисгармонии, изображенные в живописи, приносят удовольствие, причем гораздо большее, чем прекрасные, но холодные и равнодушные предметы».* Таким образом, эстетическое удовольствие в искусстве, и в особенности в трагедии, приносят все чувства благодаря тому, что они смягчаются и очищаются уже в процессе самого подражания в искусстве.

Итак, вплоть до конца XVIII века в европейской эстетике доминировали три основных типа трактовки катарсиса: *религиозное, моральное и эстетическое*. Поэтому дискуссия в эту эпоху происходила между представителями этих ведущих концепций.

Катарсис: очищение или лечение?

Дискуссии о природе трагического катарсиса продолжались вплоть до XIX века. Но в середине этого столетия появилась принципиально новая интерпретация этого аристотелевского понятия. В 1857 году Якоб Бернайс утверждал, что катарсис не имеет ни морального, ни гедонистического значения, дуализм которых выявился в дискуссиях XVI–XVIII веков. Он предположил, что на самом деле Аристотель понимал катарсис как медицинское очищение, как *purgatio*, как, например, очищение желудка. Таким образом Бернайс пытался доказать *медицинское* значение аристотелевского катарсиса.

Многие авторы обращают внимание на то, что Бернайс был родственником жены Зигмунда Фрейда Марты Бернайс и что поэтому Фрейд использовал понятие «катарсис» в своей теории психоанализа. Быть может, родственные отношения с Бернайсом сыграли какую-то роль, но большее основание имеет совместная работа с психологом Иозефом Бройером.

Бройер лечил пациентов, погружая их в гипноз, после чего предлагал им рассказывать о событиях, предшествовавших заболеванию. На практике это приводило к бурному излиянию эмоций, плачу, после чего наблюдалось облегчение. Бройер назвал изобретенный им метод аристотелевским термином «катарсис». Фрейд также использовал в своей практике этот метод, и вместе с Иозефом Бройером он в 1895 году издает книгу «Исследования истерии», в которой катарсис трактуется как метод устранения страхов и подавленных эмоций.

Позднее, правда, Фрейд отказался от этого метода, хотя он был связан с началом его психоанализа: Рассказывая о развитии своего психоаналитического метода, Фрейд писал во «Введение в психоанализ»: *«Катартический метод лечения, который практиковал Бройер, предполагал приведение больного в глубокое гипнотическое состояние, так как только в гипнотическом состоянии можно получить сведения о патогенных состояниях, о которых в нормальном состоянии больной ничего не знает. Вскоре гипноз стал для меня неприятен как капризное и, так сказать, мистическое средство. Поскольку же опыт показал мне, что я не могу, несмотря на все старания, привести в гипнотическое состояние более, чем только часть моих больных, я решил оставить гипноз и сделать катартическое лечение независимым от него».*¹⁷

Как мы видим, у Фрейда и Бройера аристотелевский катарсис приобретает новое значение. Если ранее он понимался главным образом как эстетическое средство или же, порой, как медицинский феномен, то теперь Бройер и Фрейд открыли дверь для интерпретации его в качестве *психотерапевтического* метода, как процесс устранения страхов и напряженности посредством выражения эмоций, которые были скрыты, подавлены или бессознательны. Начиная с этого времени Аристотель заговорил на языке психоанализа.

Правда, это не означает, что трагический катарсис Аристотеля совершенно уступил место психотерапии. Об аристотелевском понимании трагедии пишутся сотни исследований. Существуют многочис-

¹⁷ Фрейд З. Психоаналитические этюды. М., 2001. С. 16.

ленные попытки использовать понятие катарсиса для исследований в области психологии искусства и эстетики. В качестве примера можно сослаться на книгу А. С. Выготского «Психология искусства». В ней Выготский определяет катарсис как закон *эстетической реакции*, связанный с действием эстетических эмоций. Эта реакция *«заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»*.¹⁸

Интересную трактовку катарсису дает Эрнст Кассирер. В своем «Очерке о человеке» он, комментируя текст Аристотеля, пишет: *«Следует с самого начала прояснить, что катартический процесс, описанный Аристотелем, не означает очищения или изменения характера или качества страстей, а предполагает изменение всей человеческой души. Посредством трагической поэзии в душе создается новое отношение по отношению к эмоциям. Душа испытывает чувства сострадания и страха, но вместо того чтобы подвергнуться разрушению и беспокойству, она приобретает состояния покоя и мира. На первый взгляд это кажется противоречием. Для Аристотеля эффект трагедии является синтезом двух процессов, которые в реальной жизни исключают друг друга. Высшая интенсификация нашей эмоциональной жизни приводит в то же время к чувству покоя и гармонии»*.¹⁹

Таким образом, Кассирер фокусирует внимание на катарсис как на процесс синтеза, в котором происходит трансформация эмоциональной жизни. Катарсис переводит повседневный, практический опыт в сферу «чистой эстетической формы», где динамически сочетаются противоположные полюса: радости и грусти, надежды и страха. *«Приобретая эстетическую форму, наши страсти трансформируются в свободное и активное состояние»*.²⁰

Венгерский философ Георг Лукач считал катарсис главной эстетической категорией. *«Если не возникает близкого сродства между героем и его роком, то неизбежно не происходит и глубочайшего трагического потрясения. Трагическое, как часто было в истории, искажается, превращается в бессмысленный ужас или опошляется до обыденной сентиментальности. Ясно, что эстетическое — а также неотделимое от него этическое и социальное — значение трагедии состоит именно в*

¹⁸ Выготский А. С. Психология искусства. М., 1965. С. 279.

¹⁹ Cassirer E. An Essay of Man. New Haven., 1944. P. 148.

²⁰ Ibid.

той правде жизни, которую, очищая и возвышая, отражает искусство. Отсюда следует, что индивид предельными испытаниями доказывает подлинность своей личности. Вот почему трагедия рождает наиболее ярко выраженную форму катарсиса»²¹. Для Лукача катарсис — инструмент регулирования взаимоотношения эстетического и нравственного, заключающегося в произведении искусства и в процессе его восприятия. Лукач дает анализ различного понимания катарсиса, начиная с Гёте и кончая Брехтом. Польский исследователь Богдан Дземидок пытается представить катарсис как широкую эстетическую категорию, относящуюся не только к трагедии, но и к другим видам и жанрам искусства, цель которой в разрядке психологического напряжения воспринимающего субъекта и создании внутреннего равновесия его психики.²²

Современное понимание катарсиса представляет собой пеструю картину самых разнообразных, а порой и взаимоисключающих представлений, понятий и смыслов. Шведский автор Т. Бруниус в своей книге «Вдохновение и катарсис. Интерпретация “Поэтики” Аристотеля» указывает, что если в XV веке насчитывалось около десятка различных интерпретаций термина «катарсис», то в XX веке количество таких интерпретаций увеличилось до полутора тысяч. Сегодня этим термином обозначаются популярные музыкальные и танцевальные группы, в том числе и популярная отечественная группа хард рока, общество психологической поддержки людей, нуждающихся в помощи, сексуальные общества, программы борьбы со СПИДом. Этим именем назван один японский фильм, французский роман ужасов, серия популярных песенок, серия комиксов и т. д. Литература, посвященная катарсису, также содержит многочисленные попытки применить аристотелевскую теорию к практике и теории современной психотерапии, медицины и врачевания (хилинг).²³

Существует обильная литература посвященная этому пост-аристотелевскому катарсису. Как правило, в ней используется аристотелевский термин, но ему придается совершенно новый смысл, связанный с психотерапией. Серж Тиссерон в статье «Катарсис: очищение или терапия» считает, что катарсис в большей степени представляет собою терапию, лечение, чем очищение.

²¹ Лукач Г. Своеобразие эстетического. М., 1986. Т. 2. С. 428.

²² Dziemidok B. Katharsis jako kategoria estetyczna // Studia estetyczne, t. VII–IX, 1972.

²³ Nicols M., M. Zax. Catharsis in Psychotherapy. 1977; Scheff Th. Catharsis in Healing, Ritual, and Drama. University of California Press, 1980.

Правда, интерес к аристотелевскому катарсису не исчезает. Литература, посвященная катарсису в литературе, музыке и театре, достаточно обильна.²⁴ В этом отношении представляет интерес книга Роберта Шарпа «Ирония и Драма. Очерки об имперсональности, шоке и катарсисе» (1959)²⁵. Предметом этой книги является ирония как универсальная особенность всего классического искусства от Шекспира до современности. Причем Шарп исходит из того, что существует как трагический, так и комический катарсис, действие которого равносильно шоку.

Предпринимаются и попытки построить мост между аристотелевской теорией и современной терапевтической концепцией катарсиса.²⁶ Но в большинстве случаев современные психологи и терапевты игнорируют античные корни катарсиса, понимая под ним различные методы лечения или психотерапии.

Нельзя не видеть, что катарсис широко используется теорией и практикой массовой культуры. Как отмечают психоаналитики, методы катартического лечения подавленных эмоций бесчисленны. Это может быть пение или занятия музыкой, писание писем, бег, бессодержательный крик, удары по боксерской груше, медитация и многие другие способы выражения эмоций, которые каждый индивид может выбрать в зависимости от своей индивидуальности. Все это в современной психологической литературе принято называть катарсисом.

Эта весьма упрощенная модель катарсиса как освобождения подавленных эмоций через страх и агрессию не выдерживает критики. В этом отношении показателен эксперимент, проведенный психологами университета Айовы. Они пытались выяснить, не приводит ли к катартическому очищению перенесение агрессии на внешний предмет.

Группа испытуемых из 360 человек делилась на две подгруппы — про и contra по отношению к катарсису. Одной предъявлялась аудиовизуальная информация, рассчитанная на то, чтобы возбудить чувство агрессии. В качестве выхода агрессии позволялось бить по боксер-

²⁴ *Abdula A.* Catharsis in Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1985; *Keuls E.* The Water Carries in Hades: A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity. 1974; *Bacsozoy C.* Euripide et la Catharsis. 1989.

²⁵ *Scharpe R.* Irony and Drama. An Essay on Impersonalization, Shock and Catharsis. University of North Caroline Press, 1959.

²⁶ *Berczeller E.* The Aesthetic Feeling and Aristotle's Catharsis Theory // The Journal of Psychology. 65. 1967. P. 261–271.

ской группе. Другой группе предъявлялась информация, не вызывавшая агрессии или негативных эмоций.

Сравнение поведения представителей обеих групп показало, что предполагаемого выхода агрессии в первой группе не происходило. Более того, перенесение агрессии на внешний объект не только не уменьшало, а, напротив, увеличивало агрессию. В результате психологи пришли к выводу, что *«катарсис скорее увеличивает, чем уменьшает страх и агрессию»*.²⁷

Мы не подвергаем сомнению сам эксперимент. Вызывает сомнение только одно обстоятельство, а именно, какое отношение этот эксперимент имеет к катарсису. Ведь Аристотель не сводил катарсис к агрессии или страху, и он предлагал совершенно иные средства очищения страстей. Да и у Фрейда под катарсисом понималось нечто более сложное.

Возникает вопрос: применимо ли понятие массовой культуры к современной массовой культуре? Способны ли привести к катартическому очищению различные формы и жанры — современные электронные и зрелищные средства передачи информации?

Если иметь в виду ту четырехчленную формулу катарсиса, которую мы обнаруживаем у Аристотеля (подражание — страх — сострадание — наслаждение), то очевидно, что все эти элементы присутствуют в массовой культуре. Массовая культура способна к подражанию, она культивирует жанры, основанные на страхе (фильмы ужасов, например), она склонна к состраданию (о чем свидетельствует мелодрама), и, конечно, она во всем ищет наслаждение, предпочитая его самые экстенсивные формы, как экстаз. Поэтому формально массовая культура вполне соответствует аристотелевскому описанию трагического катарсиса. Более того, она сама постоянно стремится к катарсису, понимая под ним терапевтическое воздействие искусства и mass media на психику человека. Но если у Аристотеля катарсис рассматривался как целостный процесс, в котором каждый элемент необходим и существенен, то современные терапевтические теории катарсиса концентрируют внимание только на каком-то одном элементе (страхе или агрессии), игнорируя все другие.

Впрочем, вызывает невольное восхищение то, что аристотелевская идея катарсиса просуществовала около 25 веков и сегодня не только

²⁷ Bushman B., Baumeister R., Stack A. Catharsis, Aggression and Persuasive Influence: Self-Fulfilling or Self-Defeating Prophecies? // Journal of Personality and Social Psychology. Vol. 76. № 3. 1999.

не забыта, но даже получает широкое распространение и применение. Пожалуй, никакая другая идея из античной философии, разве что платоновский «эрос», не выдерживает такого испытания временем. Но очевидно, что это достигается за счет тривиализации, упрощения аристотелевской мысли. Это связано, вероятно, с тем, что массовая культура стремится адаптировать язык классической культуры, найти в прошлом теоретическое и практическое обоснование своим мифологемам. Катарсис в его современной интерпретации относится к одной из таких мифологем. Культура, в том числе и массовая, строится из того подсобного материала, который находят на культурных каменистых склонах прошлого.

Кирилл Разлогов

От катарсиса к хеппи-энду: метаморфозы античности в массовой культуре

Античность как колыбель европейской культуры во многом предопределила дальнейшее развитие литературы и искусства, в частности повествовательных форм творчества. Тем интереснее проследить те трансформации, которым подвергаются древние традиции при их передаче и реинтерпретации последующими поколениями. Судьбы трагедии как жанра и катарсиса как механизма разрешения конфликтов в этом плане наиболее показательны.

Абсолютные конфликты, на которых строятся классические трагедии («Царь Эдип» здесь, разумеется, наиболее яркий пример), подвергаются эрозии уже в христианской традиции, где молитва, исповедь и покаяние могут быть рассмотрены и как эманация катарсиса, и как его отрицание. Подстановка Бога на место Рока изменяет всю структуру взаимоотношений человека с его судьбой, свободы воли с детерминизмом. Рок — по определению сила слепая, Бог же персонифицирован, к нему можно обращаться, с ним можно вести диалог (это касается, разумеется, не только христианства, но и всех монотеистических религий). Идея очищения через страдание сохраняется, но парадоксально переносится из сферы восприятия трагедии (очищение читателя, слушателя, зрителя) в саму жизнь и соответственно в содержание произведения. Жития святых и мучеников можно считать трагедиями лишь в бытовом смысле слова. Их функция — не очищение от страстей, а наглядность образца, эталона для подражания. Средневековые мистерии — уже не трагедии в античном смысле.

Светский театр Нового времени вроде бы возвращает права гражданства самому термину «трагедия». Однако у меня сразу возникает сомнение, когда в один ряд ставятся древнегреческая трагедия и Шекспир. Шекспир, на мой взгляд, колыбель массовой культуры, со страстями, которые очень похожи на то, что мы видим на экранах и в телесериалах, с большим количеством крови и спецэффектов. Не случайно и «Макбет», и «Король Лир», и «Ромео и Джульетта», не говоря уже о «Гамлете», легко поддаются модернизации, перелицовкам почти на бытовом уровне, как на сцене, так и еще в большей степени на экране.

В центре внимания оказываются не абсолюты, а истории, частный человек, индивид, а не воплощенный рок, даже трактуемый как психоаналитический комплекс. Хотя термин «трагедия» мы еще по отношению к Шекспиру применяем, его классические пьесы правильнее было бы характеризовать как притчи.

Не случайно для возрождения античного (или псевдоантичного) понимания трагедии потребовалось вводить понятие (и эстетическую систему) классицизма. Расин и Корнель предприняли немалые усилия по мимикрии драматургии не столько Древней Греции, сколько Древнего Рима. Однако даже у этих авторов роковое стечение обстоятельств уступило место психологическим мотивировкам и чувству долга.

Волна романтизма еще более усилила индивидуализм и роль свободы воли в экстремальных ситуациях — катализаторах трагического мироощущения.

Столкновение стихии страстей с нравственными постулатами впрямую выводит нас на проблематику массовой культуры в таких архипопулярных ее вариантах, как латиноамериканские сериалы. По количеству и качеству превратностей судьбы и разного рода «роковых» стечений обстоятельств они не уступают произведениям Софокла или Эсхила. Среди непосредственных предшественников «теленовелл» мы неожиданно обнаружим Достоевского, который как раз в трагедийных ситуациях выходил на некие абсолютные нравственные императивы. Добро и зло четко разграничены, у человека сохраняется право выбора того или другого.

Есть существенные препятствия для того, чтобы трагическое мироощущение заняло в массовой культуре ведущее место. Классический роман как буржуазное искусство и экран как проводник компенсаторно-развлекательного начала неминуемо превращают трагедию в мелодраму и по своей природе требуют разрешения конфликта внутри сюжета. Тут-то и возникает современный заменитель катарсиса — «хеппи-энд», счастливый конец.

Могут возразить, что к романам Достоевского это и не относится. Попробуйте перечитать с этой точки зрения заключительные главы «Преступления и наказания» или «Идиота» и вы с легкостью обнаружите «ростки» Голливуда.

Конечно, трагическое мироощущение в реальной жизни не исчезает. Его постоянным источником оказывается конечность человеческого существования, проблема смерти. Я согласен с тем, что пока человек смертен, трагическое мироощущение никуда не исчезнет, что

ритуалы, связанные со смертью, так или иначе повторяют некие архаические образцы.

Однако и здесь есть некоторые тревожные симптомы обмирщения и победы «разума» над священным ужасом. Об этом говорят две проблемы, которые широко обсуждаются в обществе, это — аборты и эвтаназия.

Современные подходы к эвтаназии демонстрируют совершенно иное понимание смерти, нежели трагическая или религиозная парадигмы. Вторжение некоего рационального момента в процессы, которые по природе своей иррациональны, приводит к тому, что в ближайшее время не только аборты, но и медицинская эвтаназия будет легализована в значительной части стран. Архаические слои психики, которые этому противятся, уступают место «научным» подходам, рациональному решению проблемы — освободиться от человека возможно без его волеизъявления, как о том свидетельствует недавнее отключение пациентки в коме от механизмов поддержания жизнедеятельности. Еще более «разумным» может показаться решение «освободиться» от людей, «мешающих» дальнейшему развитию общества, но это уже практическая политика нашей повседневной жизни.

С этой точки зрения есть какие-то вещи, которые свидетельствуют о том, что кризис тех фундаментальных понятий, которые связываются с ощущением трагичности мироздания, носит сегодня в известной мере глобальный характер.

Вместе с тем все то, что связано с коллективным бессознательным, с исторической традицией, нередко сохраняется в искусстве. Так, архаические ритуалы, связанные со смертью, изображающие мертвого перед кончиной, это практически конструкция фильма «Гражданин Кейн», где герой умирает в начале фильма, а после этого его судьба разгрыбается разными персонажами. Такие приемы в голливудском и советском кино обыгрывались неоднократно.

Видимо, здесь нужно разделять несколько разных методов перевоплощения экраном традиционной для искусства и культуры проблематики. С одной стороны, массовая культура действительно снижает накал страстей с героического до бытового уровня, превращает трагедию в мелодраму, мешанскую драму и тем самым сводит сострадание и катарсис к бытовым ощущениям. С другой стороны, она превращает классические сюжеты, конфликты и противостояния, в том числе нашедшие отражение в драматургии, в зрелища, как пример, голливудские экранизации античных сюжетов. Идет постепенная переработка наследия в свете того, как та или иная эпоха представляет себе воспри-

имчивость людей к крайним, абсолютным ситуациям существования, к тому, как это показывается на сцене или экране. Помнится, Довженко говорил, что если б нам чудом показали спектакль Шекспира его времени, мы бы очень смеялись, потому что система выражения чувств той эпохи никак не была похожа на ту систему выражения чувств, которая господствует в наше время. И хотя чувства по сути остаются теми же самыми, языки чувств меняются от поколения к поколению, даже в пределах одного-двух поколений.

Традиционный логоцентризм, в котором было воспитано наше поколение, при переходе к экраноцентризму рубежа тысячелетий претерпевает фундаментальные изменения, при которых классические определения просто исчезают, потому что система восприятия непрерывной экранной мимикрии того, что происходит, и создание аудиовизуального мифологического пространства как виртуальной реальности естественно искажают восприятие окружающего мира. Сказанное отнюдь не следует воспринимать как констатацию катастрофы. Некоторые наблюдатели считают, что средства массовой информации рисуют, может быть, невольно, картину конца света, которая по трагизму не уступает Апокалипсису от Иоанна. С их точки зрения, эта перспектива открывается признанием эвтаназии: катарсис, хотим мы его переживать или не хотим, нами правит, а не мы им, человечество будет кружиться в колпаках с бубенцами на краю пропасти и падать в нее по одному...

Что же можно ответить тем, кто считает, что сегодняшняя культура теряет свое основание, проигрывает свое будущее своему прошлому? Экран якобы лишает человека с детства воображения, из которого только и рождается слово, наша вербальность... Голливудские, японские мультфильмы дают на психику, и, ребенок как цветок, не успевает завязь свою сложить...

Я же считаю, что все мы живем в пространстве иллюзорном, независимо от того, создается оно телевизором или просто формируется в нашей голове. Вспомним, что еще Сократ был большим противником письменности и говорил о том, что писать очень вредно, потому что мешает развитию природных сил человека. Тем не менее письменность есть огромное благо для культуры и для развития человека и человечества. То же можно сказать и о новейших технических средствах, которые способствуют переработке и распространению информации. Действительно, современный ребенок, если он не филолог, вряд ли сможет одолеть «Войну и мир». Одновременно он проявит чудеса изобретательности в работе с изобразительными материалами и всякими эк-

ранными штучками, которые для его родителей представляются совсем непонятными.

Когда я был ребенком, говорили, что вредно смотреть телевизор больше чем полчаса в день. Вместе с бытовыми видеомэагнитофонами появился термин «видиотизм», вместе с персональными ЭВМ – житейская мудрость «компьютер воспитывает дебилов». Но тем не менее все хотят иметь и телевизор, и компьютер дома.

Внедрение каждого нового изобретения – это палка о двух концах. Возникает вопрос, а что если цивилизация более развитая, западная, уже перевалила за вершину и покатилаь вниз? Ведь тогда чем медленнее мы будем подбираться к этому гребню и спешить за ней, тем позже мы рухнем.

В качестве примера можно привести проблему перенаселения земли. Изнутри цивилизации ценность каждого человека очевидна. Реально биологические и культурные механизмы – эпидемии, войны – суть стихийные механизмы прореживания населения. С точки зрения гуманистического подхода к абсолютной ценности человека они представляются катастрофами, однако с позиции биологического выживания, быть может, только они и спасают человечество как таковое. Это вещи, которые выходят за рамки обычного гуманитарного подхода к проблематике, и тут есть вопросы, которые неразрешимы в трагическом, почти античном смысле.

Только в совокупности различных призм, в которых мы улавливаем влияние традиции, с одной стороны, и экранной культуры, с другой, на то, как мы воспринимаем унаследованные от античности фундаментальные понятия, и воспроизводится картина современной культуры, которая при всем том, что она вызывает пессимистические ассоциации и обертоны, вполне сопоставима с другими периодами в истории человечества. Трагедия и катарсис остаются актуальными и в XXI веке, хотя и предстают перед современниками в маскарадных костюмах мелодрамы и хеппи-энда.

Светлана Макуренкова
Катарсис: к первоосновам понятия

Античная риторика создала европейскую литературу как систему, имеющую собственное теоретическое значение. С эпохи возникновения античной риторики литература перестала осознаваться как ответ на запрос независимо от того, лежит ли в его основании социальная, идеологическая или пропедевтическая интенция, но стала восприниматься как художественное постижение онтологических вопросов. В силу этого художественность понимается как непосредственное теоретическое отношение к вещам.

Основу базового подхода к слову как риторической парадигме смыслов составляет «Поэтика» Аристотеля, где греческий философ предпринял попытку развернуть онтологию мысли в риторику слова через категорию жанра. Опыт жанрового постижения бытийственных оснований слова лег в основу европейского рационализма, доказав свою продуктивность как метафоры. Жанровое мышление и сегодня главенствует в подходе к историческому слову *sui generis*.

В данной работе «Поэтика» Аристотеля рассматривается не в виде раннего трактата по эстетике, но как сакральный текст: Аристотель исследует не трагедию, но возможности слова как такового. В свете этого *катарсис* теряет свой смысл как проблема *очищения* и предстает проблемой перехода жизни в смерть и смерти в жизнь. До некоторой степени можно допустить, что катарсис есть проблема *последнего* очищения.

Поскольку «Поэтика» Аристотеля служит *первым* текстом европейской парадигмы культурного слова (как художественного слова), подобный подход предполагает, что греческий текст является *последним* текстом предшествующей — дориторической, в классическом смысле этого слова — традиции. Следует отметить, что «при изучении сакральной лексики сфера исследования должна расширяться до такого вида этимологического анализа — названного В. Н. Топоровым “мифопоэтическим” или “онтологическим” в противовес “научному” анализу сравнительно-исторического языкознания, — который должен рассматривать не только семантические и грамматические связи между производными от одного корня, но и звуковые связи

между словами разных корней, указывающими на одинаковый культурный контекст».¹

Таким образом, можно предположить, что в тексте «Поэтики» произошло «снятие» основных парадигм некоей несохранившейся дискурсивности. Построение *новой онтологии* в опыте разрыва языка, понимаемого как самоопределение человека, и онтологического чувства жизни дает основания пересмотреть некие исходные постулаты европейской риторической системы. Обоснованием подобного подхода служит определенная тождественность пограничных ситуаций смены исторических парадигм слова. Современное состояние языка свидетельствует о том, что опыт «Поэтики» Аристотеля как текста, репрезентирующего предельную (в смысле античного *telos*) ситуацию, может быть актуализован современной культурой.

Проекция *должной быть речи*, как ее сформулировала античная риторика, оформила к концу XX века представление о слове как универсуме культурных смыслов. На смену представлению о речевом воздействии цивилизации как о насилии пришло понимание риторического слова как открытой перспективы. Преодолевая отрыв чувства от предметности, нормативное мышление с его отстранением слова от вещи перестало быть предписательным.

Дискуссия о слове риторической системы на исходе XVIII века привела к признанию того, что слово было, есть и будет риторично.² Истоки радикального пересмотра оснований породили *новую риторику* как форму модернистской рефлексии. Восстановление семантического потенциала исходной парадигмы способствовало «снятию» социального (нормирующего) концепта языка и переходу к представлению о языке как совокупности смыслов. Развитие этой онтологической перспективы сделало возможным данное исследование, которое представляет собой попытку соположить *первые и последние* основания европейской риторики.

Типологически риторическое слово в постмодернистском дискурсе рассматривается как освобожденное от жанровой принадлежности. Восстановление полноты как целокупности выступает единственным способом обретения им своих оснований. Это явление рассматривается как онтологическая парадигма слова, которая может быть до опре-

¹ Даныно А. Миф и слово... С. 280.

² Макуренкова С. А. Ив Бонфуа // Французская литература 1945–1990. М., 1995. С. 494–502.

деленной степени условно представлена триадой **МИСТЕРИЯ — МИФ — МЕТАФОРА**.

В отличие от традиционного представления, *мистерия* в этом контексте рассматривается не просто как способ посвящения в сокровенное знание, но как способ формирования человека как такового, как способ раскрытия образа человека в человеке. В виде древнейшей формы мифоритуала, мистерия в своей обрядовости несет память о двух магических моментах онтогенеза — смерти и рождении. В парадигме риторического сознания европейской культуры они оказались поименованы *мимесисом* и *катарсисом*.

Наследуя достижениям европейской мифологической школы XX века, *миф* в свою очередь воспринимается не просто как организация мышления, но как особая функция речи. Миф есть универсальное средство вместить целое как плерому, будучи наикратчайшим расстоянием между так называемой субъективной и объективной реальностью. Мистерия как таинство вечного обновления разворачивается в мир мифом, который является единственным способом вместить полноту возможного, что делает миф телом мистерии — иными словами, овеществляет ее. Мистерия трансцендентна мифу в той же мере, насколько она имманентна ему.

На плане рефлексии миф выступает первичным основанием культуры, определяя парадигму ее проявленных форм. Соотнесенный с пространством как ее первичным символом, миф трансцендируется в вечности, понимаемой в виде таинства мистерии. Совмещенные по подобию с пространством и временем, миф и мистерия перестают восприниматься как историческое прошлое и обретают непреходящую актуальность настоящего.

Выступая как функция речи, миф в познавательном аспекте становится *метафорой*. Природа метафоры уклончива и неуловима. Любые попытки свести ее к неким началам традиционно заканчиваются эмпирическим перечислением наиболее выразительных примеров. Метафора в данном случае не рассматривается в традиционном ключе как средство выразительности речи, но как эвристическое средство познания.

Вопрос о природе метафоры традиционно связан с трансформацией так называемого буквального смысла и восходит к природе образного языка как такового. Понимание процесса наречения именем как мифотворчества снимает вопрос о так называемом буквальном смысле и приводит к сознанию того, что мышление как таковое метафорично. Природа метафоры восходит к основаниям мифа и растворяется

в глубинах мистерии, что объясняет исходную невозможность дать ее исчерпывающее определение. Метафора понимается как способ преодоления «отдельности» и возвращения к первичной полноте целостности. Это составляет ее интенциональную природу и служит онтологическим основанием, по которому она соотносится с миром и входит в жиздительную триаду **МИСТЕРИЯ — МИФ — МЕТАФОРА**.

Таким образом, бытийственно соотносенное с мистерией существование разворачивается в мир мифом, механизм актуализации которого воплощает метафора. Триада **МИСТЕРИЯ — МИФ — МЕТАФОРА** описывает единство мыслительного дискурса, которое оказывается жиздительным и универсальным.

Соотношение риторики как ремесла мысли с поэтикой как искусством мысли способствовало переложению трех первых оснований речевого дискурса на язык вдохновения: таким образом были обозначены начала художественного слова. Риторическая триада **МИСТЕРИЯ — МИФ — МЕТАФОРА** обрела коррелят в поэтике слова в виде триады **ЦЕЛИТЕЛЬ — ПРОРОК — ПОЭТ**. Врачевание занимает главное место, удерживая равновесие пророческого и поэтического начал и сообщая целительную мощь референциальному воздействию на читателя. В пределе оно определяет полноту творческого акта, обеспечивая цельность художественного произведения.

Потеря «целительства» как живительного основания речевого дискурса составляет основу онтологической «болезни» современного слова. Его сакральная природа восходит к парадигмам мифоритуальной обрядовости. Рождаясь из жреческого культа, античная риторика неслась в *памяти слова* этимологии исходных смыслов. Именно это предпринял попытку запечатлеть в трактате «Поэтика» Аристотель. Он соотнес сакральные основания слова как дискурса с их актуальной формой и выдвинул понятия *мимесиса* и *катарсиса*.

Начальная герменевтика, являющаяся основой исчисления европейского знания, одновременно являлась итогом, «снятием» иного знания, которое понимало *мимесис* (подражание) в виде реконструкции как бы нового, заново увиденного предмета и построения нового субъекта подражания. Мимесис являлся категорией мифоритуала, что делало невозможным его теоретическое понимание в смысле устремленности на недостижимый «идеал». Основу мимесиса как элемента ритуала составляло максимально полное осуществление природной закономерности в отдельном явлении. В свою очередь, в риторической парадигме мимесис стал пониматься как способ выявления истины в виде максимальной наглядности проявления закона природы в ее

единичном создании. В художественной практике полноту актуализации миметического принципа традиционно воплощает эстетический идеал как предельная органичность жизни в формах непосредственной живой целостности, схваченная в индивидуальном образе. Идеал как совершенный образ и явление-образец, в котором, согласно закону мимесиса, проступает природная закономерность, соотносятся по принципу подобострашного, когда многообразие внешних форм определяется бытийственной онтологией единого. Это придает внутренней органичности как художественной, так и теоретической практике освоения действительности в формах ее миметического воспроизведения, когда поиск идеального эстетического совершенства соотносится с безупречной фиксацией реального. Речь идет не о подражании природе в формах уподобления художественного произведения внешним линиям ее контуров, но о воспроизведении самого природного принципа как принципа жизни. Таким образом, мимесис есть воспроизведение творящей способности природы в доступной человеку сфере, что служит основанием и залогом вечной обновляемости подлинно художественных творений.

Обращаясь к категории *катарсиса*, Аристотель ищет новую форму «овеществления» архаического содержания, которое в исторической перспективе предшествовало культовой обрядовости мимесиса. *Память слова* образует семантический потенциал формы греческого *katharsis*. Как любая форма, она являет свое семантическое основание, которое европейская мысль соотнесла с идеей соразмерности. Данное исследование предполагает новый подход к пониманию онтологии и семантики этой ключевой для европейской парадигмы сознания категории.

Метод «реконструкции мифоритуала» дает возможность определить природу третьей, заключительной части «Поэтики» Аристотеля. Текст «Поэтики» построен согласно жесткой архитектонике сакрального обряда. За интродукцией развертывания сюжета-мимесиса, завершающегося огнем ритуального костра в честь мифологического героя, следует благодатное возлияние в виде очистительного ритуала катарсиса с благовониями и умащиваниями. Третья часть текста посвящена развертыванию повествования о загробной жизни героя, которое в античности традиционно определялось жанром катабасиса/анабасиса (= нисхождение/восхождение).

Таким образом, композиция трактата Аристотеля как *должной быть речи* может быть представлена следующим образом: *Первая часть* «Поэтики» представляет собой погребальную песнь, своего рода рассказ-

МИМЕСИС; *Вторая часть* соотносится с очистительной процедурой **КАТАРСИСА** и ритуалом тризны-возлияния; *Третью часть*, наиболее затемненную и невразумительную, представляется возможным реконструировать как **КАТАБАСИС/АНАБАСИС**.

Композиционно «Поэтика» выстроена в согласии с логикой мифоритуала погребения, которая, благодаря усилиям Аристотеля, во многом составила основу риторической парадигмы европейского сознания и его мыслительного дискурса.

Основы европейского риторического дискурса анализируются системно в виде соотношения триад:

МИСТЕРИЯ	МИФ	МЕТАФОРА
ЦЕЛИТЕЛЬ	ПРОРОК	ПОЭТ
МИМЕСИС	КАТАРСИС	КАТАБАСИС/АНАБАСИС

Наука в классическом понимании синекдохична, ибо расширяет поле знания. Оправданием семантической метафоризации науки служит углубление гнозиса через расширение семантики старых слов. Данное исследование связано с фундаментальным поворотом в отношении к Слову в XX веке, когда сложилась такая область знания как экзистенциальная онтология. Отказав языку в нормирующей (социальной) функции как превалирующей, Хайдеггер в своих работах провозгласил понимание исходной, а не методической операции.³ Вслед за ним его ученик Гадамер признал, что понимание из области познания («гносеология») превращается в модус бытия («онтология»)⁴ В силу усиления онтологического статуса слова истина стала пониматься открытием, в котором пресуществляется бытие. Положение Хайдеггера о том, что «слово есть дом бытия», развил в своих трудах Деррида, придав глобальный онтологический смысл письму: вся история европейской риторики есть «история подавления и угнетения письма, прорывы которого в бытие, в мир становятся сценами истории».⁵ Г. Башляр выдвинул концепцию метаслова, в которой он исходил из причастности слова искусства природным стихиям и понимал метаслово как исходный пункт, а не результат поэтического импульса.⁶

³ См.: Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997; Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М., 1997.

⁴ См.: Гадамер Г.-Г. Истина и метод. М., 1988.

⁵ Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2001. С. 23.

⁶ См.: Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998.

В свете пересмотра вопросов экзистенциальной онтологии слова становится возможна конкретизация его оснований, ибо опыт последних исследований наглядно свидетельствует о типологической связи моментов «снятия» устоявшихся парадигм слова в Аристотелевой «Поэтике» и в постмодернизме.

Новизна подхода состоит в реконструкции риторики слова «дожанрового» периода, предшествовавшего формированию европейской системы жанров. Традиционно ее истоки восходят к работе Аристотеля «Поэтика», который общепризнанно считается первым европейским трактатом по эстетике, заложившим разделение литературы на роды и виды. Современное литературоведение признает, что «важнейшую роль в образовании античной литературы как единой системы жанров сыграли как внутренние, так и внешние причины. К *внутренним причинам* относится прежде всего опыт трагедии, поставившей вопрос об этическом основании человека и его отношении к традиционным установлениям. Понимание этоса (нрава) человека как того, «что не повинуется приказам» (учение Аристотеля о благородстве), становится важнейшим не только для этики, но и для литературного самосознания. Трагедия предстает центральным объектом изучения Аристотеля в «Поэтике». К *внешним причинам* относится появление философского учения о роде и виде, которое ложится в основу жанрового мышления европейской литературы. Как философское учение оно предполагает теоретический способ познания в виде нахождения не генетических, но онтологических причин вещей».⁷ В этом плане данная работа представляет собой исследование онтологии первых оснований европейской риторической системы. По результатам исследования можно утверждать, что фундаментом словесной парадигмы европейского сознания послужил мифоритуал погребения, который в «снятом» виде оказался зафиксирован в «Поэтике» Аристотеля. В тексте трактата произошло наложение двух мифоритуальных схем, что выразилось в использовании понятий культовой обрядности двух разных традиций. Они соотносятся в диxотомии вода/огонь, где катарсис восходит к мифоритуальной обрядности минойской эпохи, тогда как мимесис связан с мифоритуальным опытом греческой эпохи героев и относится к культуре дорийцев.

В связи с реконструкцией мифоритуальной схемы догреческой архаики представляется плодотворным ввести в контекст европейской

⁷ Марков А. В. Античная система жанров // Современные проблемы теории литературы: роды и жанры. (В печати.)

культуры новую эпистему. В свете знания, которое с определенной долей условности сегодня носит название «археология гуманитарных наук», возможно реконструировать в основании европейской культуры новую парадигму, во многом определившую особенности европейского мыслительного дискурса. **Минойская эпистема**, которая не принадлежит к сфере греческой архаики, базирующейся на парадигме дорийского мифоритуала, составляет в истории человеческого общества самостоятельную мыслительную структуру с существенно обусловленным модусом восприятия. Появившаяся на карте Европы в результате археологических изысканий последних ста лет, минойская культура заставляет пересмотреть базовые представления о европейской культуре, исторически сложившиеся под влиянием «первых текстов» европейской литературы, каковыми явились поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Исследование **минойской эпистемы** как основополагающей для европейской риторической парадигмы вынуждает признать, что балканская культура эпохи греческой архаики формировалась не на малоазийских (= троадских) культурах,⁸ но возшла на мощном основании египетского знания,⁹ посредующим звеном относительно которого выступала древняя критская культура. Исторически связующим этносом послужили ахейцы, провинциальная культу-

⁸ См.: Макуренкова С. А. *Онтология Слова: апология письма. Обретение Атлантиды*. М., 2004.

⁹ Иероглифическое письмо, весьма возможно, вышло из употребления на Крите как раз вследствие того, что его в качестве особого декоративного шрифта для минойских текстов сакрального и иного торжественного характера сменила специально введенная письменность Фестского диска. О принципиальном значении этой смены свидетельствует полная, насколько можно проследить, независимость чтений знаков минойского иератического силлабария от чтений внешне сходных с ними знаков критской иероглифики и линейного письма А. Можно допустить, что в отличие от линейара А направление написания и чтения текста справа налево было принято в минойском под влиянием египетской иероглифики — наилучшего в отношении каллиграфии письма того времени. Египетские иероглифические надписи были известны на Крите задолго до создания письменности Фестского диска. Так, к среднеминойскому Пб периоду относится, к примеру, статуя сановника-египтянина — вероятно, посла фараона на Крит, с подобными надписями, датируемая по стилю более ранним временем, — посвященная в дворцовое святилище Кносса. Установление регулярных дипломатических отношений критских династов с могущественными правителями Египта способствовало, естественно, появлению среди критян людей, достаточно хорошо знакомых с письменностью страны пирамид. (Молчанов А. А. *Таинственные письма первых европейцев*. М., 1980. С. 84).

ра которых в границах Минойской империи — Рах Мiноiса, а не Рах Мусепеа — оказалась запечатлена в гомеровском эпосе.¹⁰

Необходимо отдать должное интуиции современной науки, которая указывала на сложный вектор взаимообратного движения культур в Средиземноморском регионе — не только с суши на море, но и с моря на сушу: «но было бы ошибкой в отношении Балкан к Средиземноморью видеть только экстенсивный аспект — как и ограничиваться лишь одним направлением движения — от Балкан к Средиземному морю, забывая

¹⁰ О микенской культуре как греческой архаике см.: «Термины власти сравнительно мало меняются от микенской эпохи к греческим диалектам I тыс. до н. э. при том, что внутреннее содержание терминов претерпевает иногда достаточные сильные изменения. Так, глава микенского государства — ванакт (wanaka) — известен и в гомеровском эпосе (этот титул сохраняет Агамемнон). В последующие века ГС — обычное обращение к божеству. В микенское время, судя по всему, наблюдалась определенная сакрализованность царской власти. Не только эпитеты божеств (wa-na-sa), не только связь ванакта с культом (ср. ra-ki-ja-si, tu-jo-me-no, e-pi wa-na-ka-te), но и гомеровские формулы, восходящие к микенской эпохе, до некоторой степени свидетельствуют о таком положении дел, например, упоминание о священном замысле царя скорее всего связано с промыслом и замыслом, включившим также элемент сакрализации этого замысла. На последнее может указывать также формульное ведийское isiréna mánas (instr.) Если прав К. Ройх, определяющий этот текст как микенскую формулу, входившую в этикет обращения к царю, то внутренняя форма данного словосочетания отчетливо указывает на присутствие сакрального в самой царской должности. Для поздней архаики, напротив, сакральные способности правителя не востребованы: чтобы освятить свое право вернуться к власти, Лисистрат ставит на колесницу рядом с собой девушку, наряженную Афиной, имитируя эпическую ситуацию, но нигде не утверждает прямо свое право на тираническую власть, которая освящает олицетворение божества. Из микенских текстов мы знаем, что следующим за ванактом стоял военачальник — лавагет, а затем три человека, обозначенные как te-te-ta». (*Казанский Н. Н. Власть предрержание (от микенской эпохи к греческой архаике // Ното Balcanicus. Поведенческие сценарии и культурные роли. Балканские чтения—6. / И. А. Седакова, Т. В. Цивьян. М., 2001. С. 7); Ср.: ...минойское A-ta-na, откуда происходит название великого греческого города Афины. К минойским по происхождению относятся имена таких популярных персонажей греческой мифологии, как Европа, Пенелопа, Кассиопа (или Кассиопея)... Весьма живучей... в Греции второй половины II — первой половины I тыс. до н. э. оказалась и кносско-общекритская династическая традиция... Престиж старинного минойского происхождения... был велик. Самые могущественные из ахейских владык — цари «златообильных» Микен — стремились породниться с кносскими Миносидами и очень дорожили этим родством... Обычай устройства состязаний в Олимпии имел, по мнению древних греков, критское происхождение (*Молчанов А. А. Таинственные письмена первых европейцев. М., 1980. С. 96, 98, 104).**

о противоположном — от Средиземного моря к Балканам. Постоянное и актуальное присутствие моря, с трех сторон окружающего Балканы»,¹¹ определило онтологию и генеалогию европейской культуры.

Таким образом, можно утверждать, что греческая культура имеет в своем генезисе морской субстрат. Иными словами, греки пришли с моря — об этом свидетельствует мифологический субстрат их мысли, построенный на морской эпистеме. Греческая культура пришла на Балканы не с материка — она в буквальном смысле восстала из морской пучины. Историко-геологическая ситуация Средиземноморского бассейна предполагает лишь одно решение: эта культура сложилась и была принесена на материк с некого островного анклава или острова, иными словами, с клочка земли посреди хляби.

Понятие эпистемы, которое ввел в современную культурологию М. Фуко,¹² служит упорядочению пред-данного на каждом историческом этапе соотношения «слов» (= имен) и «вещей». Вычленив в границах западноевропейской культуры ряд эпистем — «ренессансную» (XVI в.), «классическую» (рационализм XVII—XVIII вв.) и «современную» (с рубежа XVIII—XIX вв.), — французский ученый соотнес ренессансную эпистему с античной. По мнению М. Фуко, в ренессансной эпистеме культурное наследие античности, воспринимаемое аналогично природным феноменам, образует тесное и законосообразное системное единство на основе тождественности слова и вещи, непосредственно соотносимых и, в пределе, взаимозаменяемых в виде «слов-символов». Не касаясь вопроса соотношения трех предложенных М. Фуко эпистем, представляется возможным раздвинуть горизонты оснований европейской парадигмы мысли, представив в качестве исходной **минойскую эпистему**. Ее соотношение с античной эпистемой следует рассматривать в дихотомии воды/огня, бессмертия/смерти, мифоритуала/риторики, дожанрового/жанрового, ритуала/трагедии и т. д.

Возможно, введение **минойской эпистемы** с ключевым образом *лабиринта* (= топос Островов Блаженных¹³) станет для европейской куль-

¹¹ Топоров В. Н. Эней — человек судьбы. М., 1993. С. 5.

¹² См.: Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. Киев, 1996.

¹³ В смысле общечеловеческого архетипа нетленного бессмертия как воскресения. Ср. мысль В. Набокова о соотношении парадигмы Островов Блаженных с Пасхой:

Там, вдали, где волны завитые
переходят в дымку, различия
острова блаженства, как большие
фиолетовые куличи.

туры своеобразным ответом на формально-логическую перспективу интерпретации деконструктивистского тезиса Р. Рорти¹⁴ о невозможности найти привилегированное знание, которое функционировало бы как обоснование для всего остального знания. В целом замысел данной работы связан с выявлением первичного опыта сознания, который не основывается ни на каких образцах. Эта проблематика становится все более актуальной в свете попыток реконструировать первичное парадигматическое сознание как таковое.¹⁵ Вне решения этого круга вопросов, безусловно восходящих к тайне Первичной парадигмы как вселенской матрицы, становится бесперспективной всякая и любая попытка создания так называемого «компьютерного» интеллекта.

Универсальность таким образом понятой европейской парадигмы сознания требует тщательной разработки на уровне синтагматики: именно в этом плане сегодня в основном ведется исследование и реконструкция минойского наследия. В эпоху глобализации Европа обретает в своих истоках единую мощную философскую эпистему, которая на протяжении тысячелетий питает ее духовную жизнь. В настоящее время востребованность этого знания становится все более очевидной: как символ (Атлантида и означает это восстановление (= полноту) гнозиса.

Ибо золотистыми перстами
из особой сладостной земли
пекаря с кудрявыми крылами
их на грани неба испекли.

И, должно быть, легче там и краше,
и, пожалуй, мы б пустились вдаль,
если б наших книг, собаки нашей
и любви нам не было так жаль.

¹⁴ Rorty R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, 1979. P. 15.

¹⁵ Ср.: «Только опыт феноменологической философии и прежде всего Ф. Брентано, Э. Гуссерля и М. Хайдеггера мог привести к постановке этой проблемы: задачи различения фундаментальных ориентаций в философии и культуре XIX—XX вв. на основе их внутренних источников — парадигм сознания. Это в свою очередь привело к задаче понять первичное парадигматическое сознание или, иначе говоря, первичный опыт сознания, который уже не основывается ни на каких образцах» (*Молчанов В. И.* Парадигмы сознания и структуры опыта // *Логос*. № 3. М., 1992. С. 7).

ных исканий XX века. В ее глубинах оказалась востребована греческая антиномия Порядка и Хаоса, которой древняя мысль ответила на вызов природы, когда совершенное в своих формах минойское искусство оказалось в одночасье поглощено мрачными подземными силами. «Объективный» крах минойской культуры актуализировал категорию вечности в исканиях европейского искусства XX века, начиная от дадаизма и сюрреализма, включая эстетику Арто и театр абсурда, творчество таких авторов, как О. Шпенглер, Х. Л. Борхес, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Жене, У. Эко, Ж. Деррида и др. Все это, по мнению современных философов, привело к сущностной «трансформации предмета эстетики, к отказу от традиционных эстетических категорий и к введению в актуальную сферу эстетического дискурса немалого рода понятий, большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но часто вообще не входили в эстетическое поле. В частности, к таким паракатегориям относятся *лабиринт*, *абсурд*, *жестокость*, *повседневность*, *телесность*, *вещь (вещность)*, *симулякр*, *артефакт*, *эклектика*, *интертекст*, *гипертекст*, *деконструкция* и другие. В художественно-эстетических пространствах XX века понятие лабиринта выдвигается на одно из значимых мест. История культуры и особенно ее современный этап представляются постмодернистскому сознанию сложнейшим *лабиринтом*, в котором возможны какие угодно блуждания по «проселкам» и «неторным тропам», бесконечные непредсказуемые перипетии и события. Особой значимостью понятие лабиринта наполняется в наступающую эпоху глобальной компьютеризации».¹⁶ Таким образом, сквозь призму трагического опыта Атлантиды (= как лабиринта) выстраивается иное понимание эстетики постмодернизма, что позволило в границах данного исследования соотнести постмодернистскую парадигму слова с «дожанровой» парадигмой слова как мифоритуала.

Следует особо отметить, что реконструируемая в работе идея Лабиринта как храма бессмертия обретает историческую конкретность в границах минойской эпистемы. Это позволяет соотнести начальный миф с постмодернистским символом и выявить как смысловое ядро, так и вектор расхождения культурных топосов. В целом предлагается рассматривать Лабиринт как храм *имаго* с культовым тотемом Великой Пчелы, реконструкция которого сегодня требует широкого привлече-

¹⁶ *Бычков В. В.* После «КорневиШа». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / Н. Б. Маньковская. М., 2002. С. 26–27.

ния данных целого ряда наук.

Пчела кормила остров, ибо мед, по-видимому, составлял один из основных, если не основной продукт, которым прибывало богатство острова. Личинка пчелы была тотемом острова — каждая мумия-имаго хранила в себе каплю меда. Усопший, пройдя через катартическую процедуру, когда его внутренности в течение долгих дней ритуала промывались тремястами литрами отборного красного вина, обретал вечный покой в ячейке кносского улья, спеленутый и умащенный в ожидании прихода вечной весны и нового рождения. С определенной долей вероятности можно констатировать, что катарсис, как его понимал Аристотель, и есть процедура последнего очищения, когда тело теряет свою вещественность и обретает качественное духовной субстанциальности. Происходит перерождение по основанию — подбосущее становится единосущим, тело и дух воссоединяются и трансцендируют в смерти.

Наибольшее значение в очистительных процедурах терапевтического ритуала, по-видимому, играл обряд катартического промывания внутренностей — рудиментарную память о нем и запечатлел первый европейский «трактат по эстетике». Подобное сближение медицинской процедуры с эффектом воздействия риторического слова представлялось автору древнегреческого текста естественным и закономерным. Более того, по всей видимости, единственно возможным. Медицинское понятие-термин, взятое из практики врачей-бальзамировщиков, наиболее точно соответствовало тому, что Аристотель хотел сказать о природе очистительного воздействия Слова. Оно должно было обладать одновременно магией и силой, претворять и пресуществлять обыденное сознание во вселенское и универсальное. В зрителе должен был умереть обычный человек и родиться божественный двойник — мысль должна была пройти через инициацию, отринуть себя вчерашнюю и, омывшись опытом трагического переживания, родиться в себя будущую.

Современная наука признает, что «без смерти катарсис невозможен. *Kάθαρσις* — ключевое понятие «Поэтики» Аристотеля. Существует пять основных толкований термина, однако трудно выявить его суть.

Катарсис происходит в момент возвращения из того, что может быть названо *метапространством*, в себя, к себе, в свое повседневное тело. Очищение — это обретение себя в себе, отождествление себя с собой, целым и невредимым (т. е. как бы бессмертным), в то время как в ином пространстве (на сцене) происходит обратное: потеря себя, гибель. Там же, в ином, остаются страдание и страх как части того, умирающего мира, с которым только что зритель составлял единое целое. Таким

образом, катарсис — это переживание собственной гибели в реальности иного и последующее воскресение и нахождение себя в истинной реальности своего бытия. Интересно отметить, что родственное греческому *κάθαρσις* у слово *κάταρσις*, разница между которыми только в придыхании, переводится как «причал», «пристань» и тем самым, так же пространственно выражает идею очищения: очищение — это возвращение домой, ступание на родную почву, причаливание к родному берегу, выход из моря на сушу. Одновременно это символизирует новое **рождение**: именно таким образом — выйдя из пены морской на берег — родилась греческая Афродита, Любовь. Катарсис — зарождение любви. Освобождение от жалости и страха — это как бы сбрасывание одежд ложной личности для обнаружения личности истинной, подлинного, любящего Я. Настоящий катарсис непременно открывает в человеке любовь — пусть на время — к людям, подлинным вещам, всему окружающему миру в целом. Это — обновление взгляда, возможность смотреть на мир духовными глазами.

Однако без жалости, без страха, без смерти катарсис и новое рождение были бы невозможны. Аристотелевское *ἄλεον*, неточно переводимое как «сострадание» и, точнее, как «жалость», уже после Аристотеля развивает значение «благодать». Жалость — благодать. Елей в церкви — символ все смягчающей благодати Господней. Сама жалость в своей основе благодатна; неспособный жалеть не знает и силы благодати. Зритель в театре испытывает симпатию (*συμπάθεια*, букв. сострадание) и жалость к героям. Это еще один психагогический механизм, с помощью которого зритель отдает свою душу. Эта отдача есть искупительная жертва и благодать — и для героев, и для зрителя. Через симпатию и жалость герой и зритель становятся одним существом, одним целым, подверженным общему страданию (патосу). В момент катарсиса происходит **разделение единого сложного субъекта**. Изображаемое, сцена, а там находятся и души зрителей, разом отсекается, и тут — о, ужас! — на какой-то миг человек оказывается **нигде**: душа была **там**, а там все уже **кончилось**. Но в следующий же миг душа находит свое тело, входит в него и осознает — не разумом, а всем своим существом — что она на месте, что она спасена, а то, что **там**, — отделено, отсечено и закончено, в то время как **здесь** все продолжается. Там — смерть, здесь — жизнь, хотя в первый миг казалось, что смерть — везде. Происходит уход от смерти, новое рождение. Это и есть катарсис.

Катарсис, как и все в искусстве, построен на иллюзии, некотором обмане. **На самом** деле уход **туда** был бы истинной жизнью, а возвра-

щение в тело есть смерть. Но воспринимается все наоборот. Психагогия искусства — это во многом учеба, учебные полеты души. Вместе с тем истинному полету может научить только религия.

Роль искусства в том, что она дает более чувственно-конкретный образ иного мира, чем религия, и показывает вечность реальности духовного плана по сравнению с временной жизнью. Искусство помогает перестроить сознание, заставляя ту действительность переживать более сильно, чем эту, и подводит человека к постепенному осознанию, что истинная жизнь, истинный дом, истинное тело — там.

Настоящий катарсис — особый, а не обыденный опыт, о которой вскоре можно забыть. Душа возвращается в тело, обновленная и измененная, и требует обновления и изменения самой жизни. Искусство существенно по тому одушевляющему воздействию, по той преобразующей силе, а точнее, по тому *импульсу преобразования*, который оно дает. Разумеется, этот импульс может ни к чему не привести, он может быть и ложно истолкован. К числу таких ложных истолкований является известный тезис о «бесполезности» искусства. Искусство, действительно, может казаться таковым, если преувеличивать значение земной жизни (материалистическая эстетика), если замыкать его на себя самое (эстетизм, «искусство для искусства») или если неправомерно предписывать ему религиозные цели и урезать его в свете религии (как делал Л. Н. Толстой, отрицавший У. Шекспира¹⁷). Но

¹⁷ Ситуация отрицания Л. Толстым У. Шекспира до сих пор не обрела однозначного объяснения и сохраняет энигматичность. См. воспоминания скульптора И. Я. Гинзбурга о споре Л. Н. Толстого и В. В. Стасова о Шекспире: «Признаться, я опасался, чтобы спор не обострился. Мои опасения разделял и находившийся в комнате А. И. Сергеенко. Насколько я понял тогда, Лев Николаевич ставил Шекспиру в вину главным образом то, что Шекспир не любил простого народа, что он сопутствовал тенденциям высших классов и что вообще Шекспир был поклонником аристократии: “Я читал в подлиннике новеллы, откуда Шекспир черпал свои сюжеты, и все это не так. В этих новеллах чрезвычайно много действительно интересного и правдивого, а Шекспир не так воспользовался этим ценным материалом. Многие очень важное и красивое он пропустил”. Однако спор не принял угрожающих размеров, и мы перешли на другие темы. Поздно ночью, когда мы ушли к себе, Стасов заметил: “Какой Лев Николаевич бодрый, веселый и юный еще! А насчет Шекспира я ему еще выкажу свое мнение. Пусть он знает, что я не могу согласиться с ним”» (Л. Н. Толстой и художники. М., 1978. С. 220). Стасову так и не удалось осуществить свое намерение. Однако это удалось П. И. Чайковскому. Объяснение толстовской парадигмы мысли представляется возможным при типологическом соотношении с ситуацией отрицания русским писателем творчества ряда выдающихся

ствуется не для материальной пользы, не для самого себя, не для религиозных целей. И, несмотря на это, приносит материальную пользу, эстетическое наслаждение и приближает к религии. Цель искусства — поддержание *связи* между мирами, делание ощутительной границы между ними и показ условности этой границы (психагогия и катарсис). Религия слишком там, чтобы можно было безболезненно и без ущерба для этой жизни совершать полет. Только пожертвовав мирским существованием, можно осуществить религиозный идеал. Наука, напротив, слишком здесь и требует от человека отказаться от всех «ненаучных», т. е. не связанных с этим миром, представлений, пожертвовать всем ради настоящей, здесь и сейчас происходящей жизни. Искусство показывает человеку его место не в прикованности к этому миру, но и не в ущербе ему. Искусство показывает человеку его самого и его перспективу, отправляет в полет и возвращает на землю. С помощью

европейских композиторов. Разрешение этой проблемы хранит краткая переписка от 1876 г. между Л. Н. Толстым и П. И. Чайковским, состоящая из двух писем. Отсутствие дальнейших контактов свидетельствует о полноте сказанного. Ср.: «Посылаю вам, дорогой Петр Ильич, песни. И я их еще пересмотрел. Это удивительное сокровище — в ваших руках. Но, ради бога, обработайте их и пользуйтесь ими в Моцарто-Гайденовском роде, а не Бетховено-Шумано-Берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного, роде. Сколько я не договорил с вами!..» (1876, декабря 19..21 Я.П.) — «Граф! Искренне благодарен вам за присылку песен. Я должен вам сказать откровенно, что они записаны рукой неумелой и носят на себе разве лишь одни следы своей первобытной красоты. Самый главный недостаток, это что они втиснуты искусственно и насильственно в правильный, размеренный ритм. Только плясовые русские песни имеют ритм с правильным и равномерно акцентированным тактом, а ведь былины с плясовой песнью ничего общего иметь не могут. Кроме того, большинство этих песен, и тоже, по-видимому, насильственно, записано в торжественном D-дуре, что опять-таки не согласно со строем настоящей русской песни, почти всегда имеющей неопределенную тональность, ближе всего подходящую к древним церковным ладам. Вообще присланные Вами песни не могут подлежать правильной систематической обработке, т. е. из них нельзя сделать сборника, так как для этого необходимо, чтобы песня была записана насколько возможно согласно с тем, как ее исполняет народ. Это необычайно трудная вещь и требует самого музыкального чувства и большой музыкально-исторической эрудиции. Кроме Балакирева и отчасти Прокунина, я не знаю ни одного человека, сумевшего быть на высоте своей задачи. Но материалом для симфонической разработки ваши песни служить могут и даже очень хорошим материалом, которым я непременно воспользуюсь так или иначе. Как я рад, что вечер в консерватории оставил в вас хорошее воспоминание!..» (1876, 24 декабря).

искусства человек может узнать себя в своей идеальной проекции и тут же сопоставить ее с действительностью.

Итак, очевидно, что действие драмы в основном заключается в захвате души зрителей, что захват этот осуществляется благодаря притягательной силе поступания и скрытой в нем возможности узнавания, что поступание в драме воспроизводит миф, а узнавание является частью этого мифа, и что способностью захватывать душу обладает миф, понимаемый как субъект или сюжет. Подлинный сюжет, разворачивающийся из мифа и по мифу, отсылает к некоему тайному пространству, которое можно условно обозначить как *метапространство* и которое в конце концов оказывается центром притяжения любой реальности, в том числе и реальности искусства. Это метапространство едино для всех произведенных вещей, все произведенное (ибо в конечном счете — это сам мир) привлекает внимание лишь затем, чтобы указать туда; стремление проникнуть в тайну произведения — изначальное свойство человеческой души, метапространство искусства в этом смысле приоткрывает тайну посмертного существования.

Можно сказать, что метапространство, о котором идет речь, это *память* — сверхличная память каждого человека в отдельности и память всех произведенных вещей мира. Ребенок не может долго смотреть на сцену, потому что быстро забывает, не может удержать целое действия. У него другое понятие о целом, и сцена для него лишь часть происходящего: зрители в партере, взрослые рядом, играющие актеры — все для ребенка равно помечено тайной, все равно захватывает. Целое — это весь театр. Взрослые же «забывают», абстрагируются, отсекают все остальное, чтобы войти в пространство единого сложного субъекта. Это забвение необходимо, чтобы все время действия помнить сюжет и участвовать в событии спектакля, спроецировав свою личную память *туда*. Все взрослые зрители объединяются с происходящим на сцене в единое соборное существо. Происходит удивительное: все изгнаны из тела вовне, но при этом события разворачиваются у каждого внутри, в памяти каждого, которая оказывается для всех общей. Происходящее говорит с ними на языке и взывает к тому, что Юнг называл «коллективным бессознательным», а здесь называется сверхличной памятью, памятью единого соборного существа, сложного субъекта, *памятью мифа*. Все хотят попасть туда, в темное пространство этой памяти, все хотят узнать то, чего мы не помним лично, но что помнит нас. Человек хочет, чтобы его помнили, чтобы в этой памяти у мифа и для каждого нашлось место. Это место там *должно* быть, душа ищет его, пытается узнать себя и найтись.

Драма захватывает зрителя тем же, что тянет человека внутрь любого произведения. Зритель отдается этой тяге, ибо только оно — тайное, иное — и притягивает по-настоящему. На самом деле только это одно человек и хочет знать, большего знания ему не нужно. Любое знание интересует его постольку, поскольку раскрывает эту изначальную тайну иного, и поэтому никакое знание не может полностью удовлетворить его, пока он жив».¹⁸

Древней минойской культуре обязано современное сознание одним из основополагающих понятий художественной парадигмы восприятия мира. Сила минойского слова таится в глубинных истоках смысла, воплотившего сокровенную суть мирочувствования человека. Современный культурный человек, свободный от уз религиозности и раскрепостивший — будто расшнуровавший — свою мысль, повторяет как ребенок непонятное слово *katharsis*. Вот уже 25 веков «чужое». И 25 веков все более непонятное. Слово из минойского словаря, которое никогда не существовало, ибо на языке кефтиу, народа, чье именование себя они, по-видимому, навсегда унесли с собой и стерли из памяти человечества — это и означает, ушли из мировой истории достойно (= достойно есть) — это слово звучало совсем по-иному. Мертвое слово из мертвого языка, о котором никто практически ничего не знает. Но какая мощная у него крона, которая и сегодня благодатно осеняет европейской сознание: «В этом, Федр, дурная особенность письменности... ее порождения стоят, как живые, а спроси их — они величаво и гордо молчат» (Федр, 275d).

¹⁸ Бражников И. Теория сюжета и психагогия драмы... С. 194—195.

М. М. Беляев

«Катарсическая» предыстория психоанализа

Свой новый метод психотерапии, впервые изложенный в совместном труде «Исследования истерии»¹, венские врачи Йозеф Бройер (1842–1925) и Зигмунд Фрейд (1856–1939) назвали «катарсическим». «Катарсическая» терапия, как много раз писал потом Фрейд, была изобретением Бройера, и он же дал ей такое название. Ему принадлежит первый опыт необычного лечения (1880–1882) – ставший знаменитым случай с Анной О.

Пациентка Бройера, хорошо образованная девушка, заболела во время ухода за своим умирающим отцом, которого очень любила. Диагноз особых затруднений врачу не доставил: девушка страдала истерией. Это значило, что ее душевные и телесные расстройства имели психогенный характер и представляли собой, так сказать, симуляцию органического заболевания. Но Бройер не знал, как помочь своей пациентке. Гипнотическое внушение, которое практиковали тогда для лечения истерии, помогало мало. И вот неожиданно способ лечения подсказала ему сама Анна. Бройер заметил, что во время приступов девушка что-то бормотала. Желая узнать, чем же она бывает захвачена, Бройер вводил пациентку в гипнотическое состояние и повторял ее слова, услышанные во время приступов, чтобы побудить ее сказать еще что-нибудь. Анна пошла навстречу и рассказывала о том, что томило ее. Это были фантазии, которые обычно начинались с того, что она находится у постели больного отца.

Такая исповедь оказалась явно целительной для нее: после того, как Анна с повышенной эмоциональностью воспроизводила свои фантазии, она как бы раскрепощалась, ее самочувствие заметно улучшалось. Тогда Бройер стал специально побуждать ее в гипнозе свободно предаваться напору своих грез и рассказывать о них. В результате через некоторое время приступы прекратились. Несколько позже с помощью того же своеобразного метода лечения, «очисткой души», удалось снять и телесные симптомы ее болезни. «Оказалось, – писал в

¹ Studien über Hysterie. Von Dr. Jos. Breuer und Dr. Sigm. Freud. Wien, Fr. Deuticke, 1895.

своих воспоминаниях Фрейд, — что все ее симптомы восходили к впечатляющим переживаниям во время ухода за больным отцом, были таким образом полны смысла и соответствовали остаткам, или реминисценциям, этих аффективных ситуаций². Но в обычном состоянии Анна О. не могла сказать, как возникли ее симптомы, и не находила никакой связи между ними и своими жизненными переживаниями. Вызвать их в памяти удавалось только в гипнозе, и благодаря такому воспоминанию симптомы исчезали³.

Никто до Бройера не устранял истерические симптомы подобным способом и не представлял себе так хорошо историю возникновения каждого из них. В результате долгой работы Бройеру удалось излечить свою пациентку. Одним из тех, кому он рассказал об этом случае, был Фрейд, с которым он познакомился и сблизился в Институте физиологии Эрнста Брюкке, где Фрейд работал с 1876 по 1882 год. После стажировки в клинике Шарко в Сальпетриере (1885—1886 гг.) под впечатлением от проводимых там исследований истерии с применением гипнотического внушения Фрейд попросил Бройера еще раз и подробнее рассказать об истории болезни Анны О. А когда еще через несколько лет Фрейд решил опробовать «катарсический» метод в собственной врачебной практике и убедился в его терапевтической действенности, он, по его словам, «вообще ничего другого больше не делал».

² Freud S. «Selbstdarstellung»: Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse. Frankfurt a. M., 1971. S. 52.

³ Вслед за французским неврологом Жаном Шарко (1825—1893), который впервые высказал мысль о существовании психического фактора истерии, постоянно наталкиваясь при ее лечении на личностную историю больного, Бройер и Фрейд называли такие переживания психическими травмами. Они сделали в своей книге предположение, что психический срыв происходит потому, что развившемуся при травматических ситуациях аффекту не позволено естественно разрешиться. Сильное возбуждение подавляется, вместо того чтобы найти соответствующую разрядку. На этом месте в замещающем качестве позднее и возникает симптом. Неразрешенная энергия возбуждения подспудно сохраняется в глубинах душевной жизни и может превращаться, чтобы найти себе выход в необычном выражении. «Катарсическая» терапия, по мысли ее создателей, была призвана помочь больному вспомнить в гипнозе забытые травматические переживания. Гипноз, как представлялось тогда Фрейду, «расширяет поле сознания» пациента, позволяет всплыть воспоминаниям, мыслям, импульсам, которые были забыты. Благодаря этому он может перенестись назад, в психическое состояние, при котором симптом появился в первый раз. Некогда подавленный, а потом как бы «зашемленный» ненормальным выражением аффект прорывается еще раз и свободно разряжается. «Отреагированный» симптом исчезает.

Фрейд писал в конце жизни, что его любознательность всегда больше занимали человеческие отношения, чем природные объекты. Психические закономерности, которые обнаруживал случай с Анной О., в этом смысле были весьма привлекательными. Самым ценным приобретением бройеровского открытия Фрейд считал вывод о связи симптомов с аффективными переживаниями, с конфликтными жизненными ситуациями. Действительно, оно очень наглядно демонстрировало эмоциональную напряженность душевного мира человека. Оно указывало на существование скрытой динамики эмоциональной жизни личности, благодаря которой испытанные конфликты, привязанности, разочарования, утраты продолжают свое существование в глубинах ее внутреннего мира, образуя живую связь ее прошлого с настоящим.

Обнаружилось также, хотя и это не было совершенно новой истиной, насколько важен для человека процесс прояснения эмоциональных напряженностей, которые его томят. В данной связи Бройер отметил, что воспоминание о травматической ситуации оказывалось целебным лишь в том случае, если сопровождалось сильным душевным волнением⁴. Наверное, именно этот момент и навел Бройера на мысль назвать свой метод лечения «катарсическим». Вот здесь и хотелось бы перейти к иному рода подоплеке данного термина.

Идея «катарсического» лечения была в то время довольно популярной благодаря полемике, которую вызвала работа немецкого филолога Якоба Бернайса (1824—1881) «Основные черты утраченного сочинения Аристотеля о воздействии трагедии»⁵, в которой он настаивал на медицинском происхождении термина «катарсис». Мысли о катарсисе как «очищении», которое удаляет, выталкивает из организма вредные для него вещества (а из души — вредные для него возбуждения), высказывали и раньше, в частности, немецкие филологи А. Бек (1830) и Г. Вейль (1848)⁶, но возникновение так называемого «медицинского» направления в толковании смысла трагического катарсиса принято

⁴ «Если больная с выражением аффекта вспоминала в гипнозе, в какой связи и по какому поводу известные симптомы появились впервые, то удавалось совершенно устранить эти симптомы болезни» (Фрейд З. О психоанализе. М., 1911. С. 8).

⁵ Bernays J. Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Впервые опубликовано в: Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau, 1857. Bd. I. S. 135—202. Отдельное издание работы вышло в том же 1857 г. в Бреслау (ныне Врошлав, Польша).

⁶ См.: Mack D. Ansichten zum Tragischen und zur Tragödie: Ein Kompendium der deutschen Theorie im 20. Jahrhundert. München, 1970. S. 148.

датировать именно появлением продуманной и экспансивной работы Бернайса.

Всякое представление о моральном воздействии трагедии, утверждал он в ней, следует отбросить и в первую очередь господствующую над умами формулу Лессинга о катарсисе как «превращении страстей в добродетельные наклонности», данную им в «Гамбургской драматургии». Нужна всего лишь честность, чтобы вслед за Гёте признать, что непосредственно мы не испытываем никакого морального воздействия искусства⁷. Аристотель не считал трагедию призванной ни к нравственному улучшению, ни к интеллектуальному просвещению публики. Он рассматривал трагический катарсис не с моральной, не с гедонистической, а с патологической точки зрения. Он видел в нем средство, благодаря которому люди «безобидным» способом и в должной мере могут удовлетворить в театре свою склонность к определенным аффектам.

Слово «катарсис», обосновывал свою позицию Бернайс, имело в древнегреческом языке два конкретных значения: *культового очищения*, искупления вины, достигаемого с помощью определенного жреческого ритуала, и *устранения или облегчения болезни* благодаря врачебному средству. В основу аристотелевского понимания трагического катарсиса легли его медицинские знания, а также наблюдения из практики экстатических культов. «Катарсическое» лекарство доставляет телу исцеление, изгоняя из него болезнетворное «вещество». И на таком же принципе основан давний жреческий способ воздействия на «экстатический элемент души», который гасит движение через движение, буйную душу – буйной песней. Аристотель воспользовался медицинским термином, чтобы посредством сравнения с патологическим *телесным* явлением наглядно разъяснить патологический *душевный* процесс. В качестве главного аргумента Бернайс ссылаясь на 8-ю книгу

⁷ И в последующем исследователи проблемы катарсиса не раз апеллировали к мнению Гёте, который действительно, оспаривая тоже главным образом суждения Лессинга, писал, что Аристотель в своем определении сущности трагедии не мог «иметь в виду воздействие, и притом отдаленное, которое трагедия может оказать на зрителя», что, вытерев навернувшиеся слезы, зритель уходит домой «ни в чем не исправившимся. При строгом наблюдении над самим собой он с удивлением заметит, что вернулся из театра столь же легкомысленным или упорным, столь же вспыльчивым или уступчивым, любящим или безлюбим, каким он и был до сих пор» (*Гёте И. В.* Примечание к «Поэтике» Аристотеля// Собр. соч. М., 1980. Т. 10. С. 398, 400).

«Политики» Аристотеля, где тот пишет о людях, впадающих в «энтузиастическое возбуждение» под воздействием священных, оргиастических песнопений. Тем, кто подвержен такому возбуждению, замечает Аристотель, эти песнопения приносят как бы исцеление и очищение (катарсис). То же самое испытывают и те, продолжает он, кто подвержен «состоянию жалости и страха и вообще всякого рода переживаниям, — такое переживание свойственно всякому; все такие люди получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием» («Политика», 1342a⁸) — наблюдение, которое в различных вариантах прошло затем через всю античную философскую литературу.

Исходя отсюда, Бернайс истолковал термин «катарсис» у Аристотеля как «с телесного на душевное перенесенное» обозначение такого лечения, которое стремится не превратить или загнать внутрь «болезнетворный элемент», а наоборот — возбудить его и извергнуть наружу. И «соматический», и «экстатический» катарсис восстанавливают утраченное равновесие. Различие же в том, что «экстатический» катарсис вызывает временное облегчение и сопровождается чувством удовольствия.

Вместо «чистого», безобъектного священного экстаза, так заключил свое рассуждение Бернайс, античная трагедия предложила людям изображение судеб мира и человека, рассчитанное на «катарсическое», т. е. экстатически-гедонистическое возбуждение вполне определенных общечеловеческих аффектов (сострадания и страха), благодаря которому достигается их облегчающая разрядка⁹.

Можно видеть, что представление Бернайса о «катарсическом» психическом процессе было сугубо умозрительным и в научном отношении ничем не подкреплялось. Тем не менее даже в столь общем виде мысль о «терапевтической» подоплеке воздействия трагедии показалась привлекательной, и у него нашлось немало сторонников. Нет ничего удивительного, что они восприняли книгу Бройера и Фрейда как долгожданное научное обоснование своих взглядов.

Уже в 1897 году в качестве приложения к немецкому переводу «Поэтики» Аристотеля, выполненному известным филологом и историком античной философии Теодором Гомперцем, была опубликована работа немецкого писателя и театрального деятеля Альфреда фон Бергера «Истина и заблуждение в теории катарсиса Аристотеля». Знаменитую де-

⁸ Цит. по: *Аристотель. Политика* // Сочинения. В 4-х т. М., 1983. Т. 4. С. 642.

⁹ *Bernays J. Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* // *Bernays J. Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*. Berlin, 1880. S. 3, 9, 11–13, 16, 58, 64–70, 74, 78.

финицию трагедии в 6-й главе «Поэтики» Гомперц перевел следующим образом: «Ибо трагедия есть представление... которое благодаря возбуждению сострадания и страха вызывает разрядку этих аффектов»¹⁰. Поэтому, пояснял в своем послесловии Бергер, в споре о смысле аристотелевского термина переводчик занял позицию, представленную Бернсайсом, которая в катарсисе усматривает не очищение *аффектов*, как думал Лессинг, а очищение *от* аффектов. Свое же собственное понимание дела Бергер развил, опираясь главным образом на книгу Бройера и Фрейда: «Катарсическое лечение истерии, которое описали врачи д-р Йозеф Бройер и д-р Зигмунд Фрейд, весьма пригодно для того, чтобы сделать понятным катарсическое воздействие трагедии»¹¹.

Прежде всего Бергер различил два вида катарсиса. Один свойствен молодежи. Излишек «нервной, душевной и духовной энергии» не дает покоя юному и здоровому человеку. Он ощущает острую потребность в сильных жизненных чувствах, ищет катарсиса *избытка* своих сил в бурных движениях души. Молодежь наслаждается искусством именно в этом смысле.

Другой вид катарсического процесса, полагал Бергер, присущ людям, умудренным жизнью. Неотреагированные в свое время аффекты, писал он, оставляют в душе неразрешенное напряжение, которое обнаруживается в окраске общего жизненного чувства. В каждой человеческой душе наличны аффективные напряжения, касающиеся всех существенных содержаний человеческого бытия, хотя и различно акцентированные. Это накопленное напряжение томит человека, трагедия же дает повод к его прорыву: «Для множества душевно подавленных, опечаленных и обремененных бьет горячий целительный источник трагедии»¹².

¹⁰ Gomperz T. Aristoteles' Poetik. Leipzig, 1897. S. 11.

¹¹ Berger A. F. v. Wahrheit und Irrtum in der katharsis-Theorie der Aristoteles // Gomperz T. Aristoteles' Poetik. S. 81.

¹² Berger A. F. v. Wahrheit und Irrtum in der katharsis-Theorie des Aristoteles // Gomperz T. Aristoteles' Poetik. S. 80. Аналогичная мысль проведена в работе германского филолога Р. Штарка, опубликованной относительно недавно в сравнении со временем, о котором идет речь. Штارك тоже придерживался мнения, что имеется в виду очищение не самих трагических аффектов. Трагическое искусство время от времени обезвреживает накапливающиеся в душе вредные последствия аффективных жизненных переживаний. Такую психическую терапию, очищение, предохраняющее душу от заболевания, ощущают как «радующее облегчение» (Stark R. Aristotelesstudien. München, 1954. S. 43–44).

Когда человек смотрит трагедию, фабула которой родственна его судьбе, продолжает Бергер, он переживает «разрядку тех старых неразрешенных аффективных напряжений, которые стали для него привычными и бессознательными». Зритель не думает при этом о своих выстраданных несчастьях: иначе боль воспоминания погасила бы удовольствие их отреагирования. «Удовольствие от трагического состояния, по-моему, обусловлено тем, что личное конкретное аффективное напряжение разрешается без воспоминания о его реальной причине»¹³. Но зритель вторит трагедии, как бы говорящей ему из его собственного сердца, и катарсическое воздействие обусловлено именно этим фактором.

Данный вид катарсиса, писал Бергер, отличается своей «патологической природой», тем, что он есть «разрядка старых аффективных напряжений в душе» — положение, которое позднее составило важный момент и фрейдовского представления о механизме воздействия произведения искусства.

Однако Аристотель, по мнению Бергера, заблуждался, полагая, будто то, что разряжается под воздействием трагедии, есть сострадание и страх. Человек, утверждал он, не имеет никакой потребности сострадать. Человек желает избавиться от гнетущего аффективного напряжения, а вот отреагировать его с *удовольствием* можно только в форме сострадания. Таким образом, вопреки видимости, *по поводу* приступа сострадания совершается катарсис «личного страдания, действительно выстраданного когда-то или мучительно проигранного в воображении». Сострадание лишь провоцирует разрядку страдания, оно — «зажигательная искра, а не мина, которая взрывается». Слезы участия, которые навертываются у зрителя (хотя он и не подозревает об этом), подобны слезам той «наложницы Ахилла, которая, по видимости оплакивая мертвого Патрокла, оплакивала свое собственное несчастье»¹⁴.

Бернайс задолго до этого упрекал Лессинга за то, что тот распространял трагическое «очищение» на *все* человеческие страсти, в то время как Аристотель, по его убеждению, собственно трагическими аффектами считал именно *сострадание* с чужой бедой и неотделимый от него *страх* за себя самого. Бернайс категорически возражал против попыток пристегнуть к ним «родственные» ощущения и чувства. Бергер же в отличие от него тоже допускал, что благодаря трагедии находят ка-

¹³ Berger A. F. v. Wahrheit und Irrtum in der katharsis-Theorie des Aristoteles // Gomperz T. Aristoteles' Poetik. S. 79–80.

¹⁴ Ibid. S. 79, 84, 85.

тарсис и другие эмоции, но настаивал, что это случается при непременном посредничестве сострадания, которое является, таким образом, «стимулом и формой катарсиса разнообразных аффектов».

Такое размывание классической аристотелевской дефиниции вывело исследование катарсиса за рамки историко-филологической проблемы в область общей теории воздействия искусства. Книга Бройера и Фрейда весьма способствовала такому развитию проблемы катарсиса. «Катарсическая» терапия не привязана к каким-то особым аффектам, она обращена ко всему разнообразию жизненных эмоций человека. По сути дела, не привязана она и к особому характеру именно трагедийного воздействия. Когда в дальнейшем Фрейд специально обратился к данной проблематике, он в основном толковал не о трагическом катарсисе, а о воздействии произведения искусства вообще. Но при этом сущностью воздействия всякого произведения искусства для него остался его терапевтический, т. е. «катарсический» эффект. Далее, «катарсическая» терапия вплетала понятие катарсиса непосредственно в процесс совершающейся личностной жизни. Создавалось впечатление, что нащупывается некий общий психологический механизм, который, в частности, проявляется и в эффекте воздействия произведения искусства на человека.

По всей видимости, вот эти моменты, больше в их эвристическом, чем истолкованном значении, и привлекли внимание к книге Бройера и Фрейда. Но вместе с тем она стала обраться и спекуляциями достаточно двусмысленного характера.

Например, в 1904 году в Берлине вышел в свет «Диалог о трагическом» австрийского писателя и критика Германа Бара (1863—1934), продолжившего линию крайнего «медицинского» толкования трагического катарсиса. Он тоже апеллировал к Бернайсу, но преимущественно вдохновлялся в своих суждениях книгой Бройера и Фрейда, воспринятой им сквозь призму ницшеанских мотивов.

Участники баровского «диалога» согласились, что общественное назначение трагедии состоит в том, чтобы вызывать у зрителей катарсис, а катарсис определили как своеобразную разновидность *гомеопатии* (в основу которой, как известно, положен принцип лечения подобного подобным). Благодаря представлению запретного, порицаемого удается отреагировать дикие влечения человека, с огромным трудом преодоленные в нем культурой. Трагедия на некоторое время освобождает человека «от закона и нравов» и толкает в ужасы варварства. Она пробуждает дикое и злое в нем, вынуждает узнать в преступлении свое собственное влечение. Благодаря этому, полагает Бар, «мы

сострадаем и это, собственно, то, что нас исцеляет». Трагедия напоминает «больному от культуры народу... о более раннем, диком человеке», который все еще таится в нас, и вместе с тем она позволяет осознать благо культуры. Так что в конце концов спасенный, «чистый и свободный» от медленно действующего яда своих затаенных дурных аффектов, успокоенный благодаря возбуждению зритель после этого «ужасного лечения» с новой охотой возвращается к кротким нравам¹⁵.

«Медицинский», лечебно-практический подход к толкованию трагического катарсиса был подвергнут разноплановой критике. Последователям Я. Бернсайса возражали, что они отрицают какое бы то ни было моральное воздействие трагедии, между тем как тот же Гёте, на которого они любят ссылаться, порой высказывался более осмотрительно: «Достойное произведение искусства, — писал он, — может иметь и имеет моральные последствия, но требовать от художника моральных целей значит портить его ремесло». Гёте твердо придерживался мнения, что художественное отображение жизни не преследует дидактической цели, но вместе с тем добавлял: «Оно не оправдывает, не порицает, а лишь последовательно воссоздает людские помыслы и действия, тем самым проясняя их и наставляя читателей»¹⁶.

Другие оппоненты вслед за Ницше возражали, что просто неверно думать, будто трагедия очищает нас от сострадания и страха. Неверно и то, что она вообще возбуждает эти два «удручающих аффекта». Ибо то, что возбуждает их, по словам Ницше, «дезорганизует, ослабляет, лишает мужества». Искусство же есть «великое стимулирующее средство жизни, упоение жизнью, воля к жизни»¹⁷.

Наконец, указывали, что недопустимо представлять трагедию нужной лишь страждущим, отчаявшимся, одним словом, больным людям, что существует еще эстетическая сторона дела, *эстетическая радость*, которую испытывают художественно восприимчивые зрители под воздействием трагического искусства и в котором нет ничего патологического.

Сторонники «медицинского» толкования катарсиса, как правило, оговаривались, что речь идет не об их собственном воззрении на трагедию, а о попытке правильно восстановить *аристотелевский* смысл де-

¹⁵ Bahr H. Dialog vom Tragischen. Berlin, 1904. S. 17–20, 23–24, 44.

¹⁶ Гёте И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда // Собр. соч. М., 1976. Т. 3. С. 455, 498.

¹⁷ Nietzsche F. Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte // Werke, Hrsg. von A. Baemler, Leipzig, 1930. Bd. 6. S. 572.

финиции, поэтому они вовсе не настаивают, что в ней действительно верно осмыслена сущность трагедии и ее воздействия. Однако все дело в том, что термин «катарсис» употреблялся в античной литературе и в медицинском, и в психологическом, и в религиозном, и в этическом, и в эстетическом значении, он относился ко всему человеку в целом¹⁸. Наверное, именно здесь причина того, что проблема, о которой идет речь, постоянно остается открытой, какой бы интересный пласт ни поднимало то или иное толкование катарсиса.

Односторонность «медицинской» позиции осознавали и ее сторонники. Так, Бергер, заканчивая свое послесловие к «Поэтике» Аристотеля, писал, что «*катарсическое*, т. е. патологическое воздействие трагедии, благодаря которому накопившиеся аффекты выводятся из души», представляет собой лишь «побочное явление» в ее цельном воздействии. И мощная концентрация сознания, замечает он, позволяющая на какой-то миг «видеть вершину жизни», и живая ассоциативная работа мозга тоже доставляют наслаждение как таковые. «Катарсическая теория» оставляет без внимания *художественные* достоинства трагедии, а они обладают «своей собственной духовной ценностью» и способны доставить человеку «более богатые и тонкие радости, чем патологическое, или катарсическое, наслаждение». В этом, по мнению А. Бергера, «эстетическая слабость», «нехудожественность» данной теории и источник смутного сопротивления против нее¹⁹.

Соображения, высказанные Я. Бернайсом, А. Бергером, Г. Баром, и сегодня звучат достаточно свежо и проницательно. Можно предположить, что представления Фрейда о воздействии произведения искус-

¹⁸ См.: Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 89.

¹⁹ Berger A. F. v. Wahrheit und Irrtum in der katharsis-Theorie des Aristoteles // Gomperz T. Aristoteles' Poetik. S. 91. Если говорить о последующей эволюции «медицинской» интерпретации трагического катарсиса, то следует упомянуть и о возникновении терапевтического театра, или психодрамы, на долю которой, по словам ее создателя Д. Морено, «выпало вновь открыть и развить идею катарсиса в его связи с психотерапией», ибо Бройер и Фрейд, по его мнению, не осознали психотерапевтических возможностей «драматической среды, которую упоминает Аристотель». Катарсический эффект психодрамы основывается на терапии действием, когда пациенты участвуют как актеры и зрители в экспериментальных сценических ситуациях, в чем-то представляющих их собственную жизненную ситуацию, и когда их побуждают «стать на сцене тем, чем они в действительности являются, более глубоко и полно, чем это, по-видимому, происходит в реальной жизни» (Морено Дж. Л. Социометрия. М., 1958. С. 151–152, 153).

ства формировалось, в частности, в русле идей и положений, высказанных в данных работах, и он, в свою очередь, пытался преодолеть некоторые выявившиеся в них концептуальные трудности (в первую очередь касающиеся соотношения катарсического и эстетического воздействия произведения искусства).

Фрейд находил удобным начинать с рассказа о случае с Анной О. изложение не только истории, но и теории психоанализа, хотя в том, что «Исследования истерии» поведали о ее болезни и лечении, в том, как объяснялось ее исцеление — собственно психоанализа еще не было. Выше можно было заметить, что в работах Бергера и Бара при ссылке на имя Фрейда отсутствует даже намек на самые характерные положения его будущего учения.

Переход от «катарсической предыстории» к психоанализу стал происходить, когда Фрейд отказался от гипноза, чтобы, как он выразался, сделать «катарсическое» лечение независимым от этого капризного и, так сказать, мистического средства. Но это изменило весь характер терапевтической работы. Гипноз скрывал живую динамику душевных сил, которая теперь заявила о себе (в форме бессознательного психического сопротивления) и которой надо было овладевать как-то иначе. Этим затруднением был вызван к жизни фрейдовский метод *свободных ассоциаций* для работы с нормальным состоянием сознания пациентов. Вместо того чтобы побуждать их говорить на определенную тему, им предлагалось сообщать обо всем, что бы ни пришло на ум. В основе данного диагностического метода лежала мысль о реальном психологическом факте, очень важном, кстати, и для теории воздействия искусства: о подспудном воздействии, которое оказывает на память, воображение, интуицию человека эмоциональная напряженность, вызванная конфликтным состоянием, заставляющая остробно реагировать на все, имеющее отношение к его содержанию.

Фрейд постоянно подчеркивал выдающееся значение открытия Бройера в истории возникновения психоанализа. Но оно несло в себе главным образом эвристический заряд, сам же эффект «катарсической» терапии оставался загадкой. По сути дела, вся теоретическая конструкция психоанализа стала воздвигаться для его объяснения.

Задача преобразованного Фрейдом на основе этой конструкции терапевтического метода осталась в основном прежней: расшифровать искажение, произведенное работой бессознательного сопротивления, «привести в сознание патогенный психический материал и таким образом устранить страдания, вызванные образованием симптомов-за-

местителей»²⁰. Но в то же время терапевтическое задание стало пониматься теперь иначе. Его целью мыслилось уже не просто эмоциональное «отреагирование» аффекта, «защемленного» на ложных путях, а вскрытие бессознательно совершившихся вытеснений и их устранение благодаря «рассудочным актам», которыми ранее отклоненное еще раз уже осознанно принимают или отвергают. Такое лечение Фрейд называл уже не *катарсисом*, а *психоанализом*.

О сохраняющемся катарсическом аспекте терапевтического принципа психоанализа следует сказать особо. В полемике с противниками Фрейд с торжеством апеллировал к факту целительной действительности психоанализа. Правда, ее реальная степень до сих пор не выяснена достаточно определенно, до сих пор спорят о том, что в достигаемом терапевтическом эффекте обусловлено собственно достоинствами теории психоанализа. Но вполне признано, что именно разработка эмпирически открытого факта терапевтического действия, которое оказывает на человека *осознание* вытесненного и ставшего патогенным переживания, неосознанной конфликтной ситуации, позволила Фрейду углубить существовавшее до него представление о бессознательном.

Именно принцип *«исцеления через осознание»*, на котором зиждется психоаналитическая терапия, составил рациональное зерно и эстетических идей Фрейда, особенно в подходе к осмыслению воздействия искусства на человека.

Бройеровский случай с Анной О., собственная врачебная «катарсическая» практика, а еще раньше знакомство с применением гипноза в психиатрических клиниках Франции убедили Фрейда в существовании мощных душевных процессов, которые остаются скрытыми для сознания человека, хотя и оказывают влияние на него. Сам по себе этот вывод не был его открытием, но ему суждено было сказать свое слово относительно конкретных динамических эффектов, функционирования бессознательного.

Центральной проблемой, которую Фрейд пытался решить на основе своей концепции бессознательного, была динамика и исход конфликта, борьбы психических сил, связанной с появлением влечения, несовместимого с этическими взглядами личности, что вызывает активное сопротивление ее сознательного Я — «судьба неудовлетворенного влечения». Из этой идеи «сопротивления», по словам самого Фрейда, выросла его теория вытеснения (учение о сопротивлении и о вытес-

²⁰ Фрейд З. О психоанализе. С. 43.

нении, о бессознательном, об этиологическом значении сексуальной жизни и о важности переживаний детства он называл главными составными частями психоанализа). Как представлялось Фрейд, внутренняя борьба, вызванная возникновением неприемлемого желания, разрешается обычно тем, что оно вытесняется «критикующей инстанцией» (Я, Сверх-Я), которая обеспечивает сознательную деятельность личности. Это желание вместе с относящимися к нему воспоминаниями устраняется из сознания в бессознательное и забывается. Но возможен еще один исход конфликта, когда процесс вытеснения не удается до конца. «Я» вынуждено постоянно сдерживать глубинный натиск вытесняемого желания, а оно проникает в сознание как сновидение, грёза или как художественная фантазия, в поведение — как невротический симптом, и таким образом косвенно, иносказательно заявляет о себе. Поскольку «цензурирующая сила Я» не позволяет забытому вернуться в сознание, человеку никогда не приходит в голову само вытесненное, но только то, что приближается к нему намеком, и чем сильнее сопротивление, тем дальше замещенная мысль от подлинного желания. В результате душевный конфликт предстает для сознания непременно в искаженном виде. Вот из-за этого искажения, по Фрейд, нормальные люди плохо понимают действительный смысл своих сновидений, а невротики — странности своего поведения. И точно по тем же причинам, сделал вывод он, люди столь часто не могут дать себе отчет, чем же их так тронуло то или иное произведение искусства. Чтобы восстановить искаженный смысл сновидения, фантазии, поведения или произведения искусства, равным образом необходимо искусство толкования, приемы которого Фрейд разрабатывал как необходимое дополнение к своему методу свободных ассоциаций.

Откуда художник, ставил вопрос Фрейд, черпает свои темы и как ему удается так увлечь ими нас, вызвать в нас такое волнение, на которое мы не считали себя способными²¹? Искусство, отвечал он, образует как бы промежуточную область между миром фантазии, в котором исполняются все мечты и желания, и порождающей их жизненной реальностью, где им часто бывает отказано в удовлетворении. Это — особая «конвенционально признанная реальность, в которой символы и заместительные образования благодаря художественной иллюзии должны вызывать действительные аффекты»²². Художник ищет в

²¹ См.: Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 129.

²² Freud S. Das Interesse an der Psychoanalyse // Freud S. Darstellungen der Psychoanalyse. Frankfurt am M, 1970. S. 126.

творчестве прежде всего самоосвобождения, усмирения личных неудовлетворенных желаний, но своими произведениями он позволяет достигать того же и другим людям. Природа даровала ему способность выражать свои сокровеннейшие, от него самого скрытые душевные движения в произведениях, которые захватывают и других, причем эти люди сами не знают, чем объяснить это действие.

Фантазии об исполненных желаниях становятся, по Фрейду, произведениями искусства благодаря художественной трансформации, которая смягчает непристойность этих желаний, скрывает их источник и подкупает публику чисто формальным, эстетическим совершенством. Однако наряду с непосредственным удовольствием от «исполнения правил прекрасного» он выделял еще скрытый, глубинный и гораздо более действенный импульс, таящийся за художественным наслаждением и усиливающий его. (Таким образом, Фрейд попытался найти более продуктивный подход к соотношению эстетического наслаждения и катарсического воздействия искусства, чем оно представлялось, например, А. Бергеру, утверждавшему, что между ними нет ничего общего.) Произведение искусства позволяет воплотиться самым сокровенным мечтаниям человека, благодаря чему спадает внутреннее эмоциональное напряжение в его душе. Именно в этом, по Фрейду, и заключается подлинный источник наслаждения, которое доставляет нам искусство. Этим обусловлено и его назначение в человеческой жизни.

Мысль о том, что искусство позволяет осознавать то, что до того составляло неосознанное, но действенное конфликтное, проблемное содержание внутреннего мира человека, стала, пожалуй, главной позитивной идеей, которую выводили из психоаналитической эстетической концепции. Однако в психоанализе речь идет о своего рода извечной эмоциональной константе душевного мира человека, а не о многообразии жизненных проблем, актуальных забот личностного бытия. Глубинный источник и конечная мотивация воздействия искусства, его духовное богатство сводятся у Фрейда к неизменной схеме эдипова комплекса. История искусства предстает у него как история превращения, модификации и все более совершенной маскировки эдиповой ситуации.

Далее, механизм образования сновидений, фантазий, невротических симптомов и т. д., каким он представлен в теории психоанализа, воспроизводит общую схему творческого процесса. Действительно, разрешение всякой жизненной проблемы совершается как процесс творческий, и Фрейд сделал правильный шаг, попытавшись рассмот-

реть психические феномены, вызванные конфликтной ситуацией, в контексте его динамики. Однако постулируемое им положение об антагонизме сознания и бессознательного, сложившееся у него в ходе изучения неврозов, исказило всю картину творческого процесса.

Согласно психоанализу, символическое выражение внутренне переживаемого конфликта в сновидениях, фантазиях и произведениях искусства само по себе не способствует его осмыслению, а тем более разрешению. Психические феномены и произведения искусства лишь косвенно выражают его содержание (к тому же в до неузнаваемости искаженном виде), они не обнаруживают работы психики над разрешением ситуации, послужившей причиной конфликта. Такого рода осмысляющая деятельность оказалась у Фрейда вынесенной за пределы самого творческого процесса. Судить о ней он предоставил врачу-психоаналитику.

Очень скоро последователи Фрейда обратили внимание на этот и другие серьезные изъяны психоаналитической концепции и попытались их преодолеть.

* * *

Что же касается собственно теории катарсиса, то все большее влияние приобретало умеренное направление, представленное именами И. Коммерела, Ф. Дирлмайера, М. Поленца, В. Шадевальдта, А. Лески и др. Они продолжали поддерживать Бернайса в том отношении, что катарсический процесс не «этичен», а скорее «оргастичен», как выразился Аристотель о флейте в своей «Политике», и поэтому лишен каких-либо ценностных моментов. Они точно так же отмежевывались в этой связи от Лессинга и принципиально отрицали воспитательную функцию катарсиса. Но вместе с тем они старались в представлении о нем не переходить черты, отделяющей психическую гигиену от патологии.

Александр Люсый
**Тропы катарсиса:
Поиски основного жанра культуры***

Катартическое введение

Что может быть трагичней и в то же время ироничней судьбы самого жанра трагедии? Один из наиболее значимых сюжетов культурной истории – неуклонное разложение этого высокого в своих античных, возрожденческих и классицистских образцах жанра колоссальной философской емкости. В то же время история свидетельствует о постоянном, с непродолжительными паузами, нарастании трагического самоощущения индивида как участника и зрителя исторических событий. И в итоге трагедия становится жанром историописания, представляя сам сюжет мировой истории как текст и постановку драмы существенно трагического значения. Хотя не менее устойчива традиция и комического рассмотрения истории как таковой.

Трагедия «рождает наиболее ярко выраженную форму катарсиса в собственном смысле слова»¹, как категории эстетики, раскрывающей один из сущностных моментов эстетического, а именно высший духовно-эмоциональный результат эстетического отношения, эстетического восприятия и эстетического воздействия искусства на человека. Непосредственно к искусству понятие катарсиса применил Аристотель, писавший в «Политике», что под воздействием музыки и песнопений психика слушателей возбуждается, в ней возникают сильные аффекты (жалости, страха, энтузиазма), в результате чего зрители «получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием...»² В «Поэтике» он показал катартическую сущность трагедии, определяемой как особого рода подражание действию важному и законченному, совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей.

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ, проект № 05–03–03470а

¹ Лукач Г. Своеобразие эстетического. Т. 2. М., 1986. С. 428.

² Аристотель. Сочинения. Т. 4. М., 1983. С. 642.

Данные формулировки породили многочисленные комментарии в последующей литературе до нашего времени включительно. При этом выделились два основных направления. Одни толкователи понимали катарсис как очищение страстей от крайностей и чрезмерностей, другие — как очищение от страстей, т. е. полное устранение их. Но и те и другие, как правило, понимают эту категорию только как «цель трагедии»³ (если, конечно, не касаться всех внеэстетических ее трактовок, в частности, как одного из методов психотерапии в психоанализе).

Георг Лукач попытался вывести воздействие катарсиса за рамки исключительно трагического, отметив, что возможно воздействие «иной глубины, интенсивности и т.д.», приведя в качестве примера комического катарсиса комедию Гоголя «Ревизор»: «...Катарсис может... включать в себя в этическом смысле проблематичную и даже негативную тенденцию»⁴. По мнению Г. Лукача, это понятие, «как и любая эстетическая категория... пришло сначала не из искусства в жизнь, а из жизни в искусство. Катарсис был и остается непреходящим моментом общественной жизни, поэтому его отражение должно стать не только все вновь и вновь воспринимаемым мотивом художественного воплощения, но и одной из сил, формирующих эстетическое отображение действительности»⁵, (включая «обмен веществ» между обществом и природой).

Тропы и метатропы

Как отмечает вклад Михаила Бахтина в становление гуманитарной парадигмы второй половины XX века Юлия Кристева, он «вводит определенную *типологию* литературных универсумов, не сводимых друг к другу и расчленяющих линейную историю на блоки, образованные *знаковыми практиками*»⁶. Практически не прочитанная у нас гуманитарным сообществом (а ставшая достоянием лишь узкого круга специалистов) книга американского историка Хейдена Уайта «Метаистория» стала содержательным ответом на сформулированную постмодернизмом нужду в появлении катартически-текстопорождающего «механизма», позволяющего понимать пространство и время истории новым способом.

³ Культура и культурология: Словарь. Екатеринбург М., 2003. С. 414.

⁴ Лукач Г. Своеобразие эстетического. С. 429.

⁵ Там же. С. 420.

⁶ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 13.

Подобно Карлу Юнгу, обосновавшему архетипы коллективной психологии, Х. Уайт обнаруживает четыре архетипические сюжетные структуры истории человечества как текста: роман, трагедию, комедию и сатиру, а также четыре тропа — метафору (буквально «перенос», характеристика феноменов с точки зрения их сходства или отличия на манер аналогии или уподобления, как во фразе «моя любовь — роза»), метонимию (буквально «изменение имени», где имя части вещи может заменить имя целого, как во фразе «пятьдесят парусов», обозначающей «пятьдесят кораблей»), синекдоху (форма метонимии, использование части, символизирующей некоторое скрытое качество, как в выражении «он весь — сердце») и иронию (характеристика сущностей посредством отрицания на фигуративном уровне того, что положительно утверждается на буквальном). Ирония, метонимия и синекдоха — это типы метафоры. Они отличаются друг от друга по типу редуций или интеграций, обусловленных на буквальном уровне своего значения, и по типу прояснений на фигуративном уровне. Метафора по существу репрезентативна, метонимия — редуционистична, синекдоха — интегративна, ирония — негативна. В самом языковом употреблении мысль располагает возможными альтернативными парадигмами объяснения: метафора репрезентативна так же, как это можно утверждать о формизме, метонимия редуцитивна механистичным образом, а синекдоха интегративна по типу органицизма. Метафора санкционирует «префигурацию опыта в объект-объектных терминах», метонимия — в терминах «часть—часть», синекдоха — в терминах «объект—целое». Каждый троп предполагает также культивирование особых языков (т. н. языковых протоколов) — тождества (метафора), внешности (метонимия) и внутренней сущности (синекдоха). По сравнению с этими тремя тропами, охарактеризованными Уайтом как «наивные» (поскольку к ним можно прибегать только с убеждением в способности языка постигать природу вещей в фигуративных терминах), «троп Иронии выступает как их “сентиментальный” (в том смысле, который ему придавал Шиллер, то есть “само-сознающий”) собрат»⁷. Отсюда идея диалектичности иронии, представляющей собой осознанное использование метафоры в интересах словесного само-отрицания.

Согласно Уайту, европейская допросвещенческая историография представляла собой «не более чем устройство для достижения ритори-

⁷ Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002. С. 55.

ческих эффектов»⁸. Этот вывод делается без учета общего контекста эпохи. Между тем последователь Г. Лукача Люсьен Гольдман, для которого «история — одна из форм преодоления трагедии», в книге «Сокровенный Бог» масштабно раскрывает структуру трагического видения именно в XVII веке (в котором жил первый философ трагического сознания Паскаль).

В той мере, в какой термин «классический» означает единство человека и мира (их имманентность), античные драматурги-трагики для Гольдмана — писатели «радикальной имманентности», у которых человек и боги существовали внутри одного и того же универсума, образующая «общество». Свою известную трилогию Эсхил написал, чтобы восстановить равновесие, которое грозила разрушить деятельность людей и богов. В аристотелевском пространстве, как и в томистском сообществе, мир природы и мир вещей говорили на одном, божественном языке. Картезианский рационализм, однако, трансформировал мир, отделив Бога от пространства, оставив ему из относящегося к материи лишь довольно спорную связь со временем. Рационализм упразднил как Бога, так и сообщество. Добро и зло смешались с рациональным и абсурдным успехом и неудачей. Одиноким индивидуум Декарта и Корнеля перестал нуждаться в помощи и наставнике.

Непосредственные истоки мироощущения, вылившегося в конечном счете в религиозную философию Паскаля и драматургию Расина, Гольдман обнаружил в католическом течении янсенизма с центром в монастыре Пор-Руаяль, ставшем средоточием французской литературы и философии. К моменту их интеллектуальной зрелости в обществе стараниями Шекспира уже утвердилось представление, что вся жизнь — не что иное, как спектакль. Но то был спектакль с тогдашним человеческим лицом, перед лицом человека. Монахи и отшельники Пор-Руаяля понимали жизнь как спектакль перед лицом Бога, но скрытого, сокровенного Бога. Как писал Паскаль в своей «Тайне Иисуса», средоточии янсенистской мудрости, «Иисус расстался со своими учениками, чтобы умереть в агонии. Мы тоже должны расстаться со всеми близкими, с теми, кого мы больше всего любим, чтобы уподобиться ему»⁹. Янсенистская вера не была ни обещанием, ни твердой надеждой. Она делала ставку на не вполне достоверного Бога, «являющегося

⁸ Уайт Х. Метаистория. С. 82.

⁹ Гольдман Л. Сокровенный Бог. М., 2001. С. 93.

синтезом противоположностей и придающего двусмысленности существования характер наполненного смыслом парадокса, ставку на религию, которая есть не просто мудрость, но мудрость безумия, не только ясность и очевидность, но ясность и очевидность неведения и темноты, не только просто истина, но истина ибо противоречие»¹⁰. Янсенисты полагали, что только Богу ведомо, кто те избранные, которые не могут быть осуждены, и те осужденные, которые не могут быть спасены. С человеческой же точки зрения и обращение, и впадение в слепоту являются в каждом индивидуальном случае лишь постоянными возможностями.

Если в античной драме трагический персонаж отделяется от хора, получая трагическое знание о своей несовместимости с этим миром, то в классицистской трагедии герой изначально одинок в мире, находясь лишь под постоянным взглядом «Бога зрителя» (хор здесь невозможен, несмотря на ряд неудачных экспериментов). Многих художников, в частности, ближайшего расиновского предшественника по сцене Корнеля, правило трех единств (места, времени и действия) лишь стесняло, мешая полному проявлению творческих способностей. Для Расина же это правило оказалось внутренней необходимостью. Ведь все его трагедии, от «Андромахи» до «Федры», раскрываются в одно мгновение, когда положение человека становится трагическим в силу его индивидуального отказа от мира и жизни. Трагическому сознанию неизвестно время — будущее там закрыто, прошлое уничтожено, оно знает лишь одну альтернативу, альтернативу небытия и вечности. Для трагического сознания все мгновения жизни сливаются в одно — в мгновение смерти. Лукач писал: «Смерть — это имманентная реальность, нерасторжимо слитая со всеми событиями его существования». Паскаль, пишет Гольдман, выражал эту же мысль в словах, заряженных сильнейшей энергией: «Иисус будет пребывать в агонии до конца мира, все это время мы не должны спать»¹¹. Паскаль довел явление трагического до крайних пределов, где социальный мир как историческая целостность перестал играть сколь бы то ни было значительную роль. Развитие идеи скрытого Бога до ее предела, принятие того, что Бог не дает человеку никакой абсолютной уверенности в своем существовании, стало переходом к идее веры как пари. Это ставило перед лицом обобщенного парадокса, приводя к необходимости оставаться

¹⁰ Гольдман Л. Сокровенный Бог. М., 2001. С. 369.

¹¹ Там же. С. 91.

в миру и в то же время к радикальному и внутримировому отказу от мира, к идее праведного грешника.

Обращенные к миру Расином «да» и «нет» («да» как внутримировое требование реализации ценностей, «нет» как отказ от ущербного мира, в котором эти ценности нереализуемы) позволили трагическому сознанию достичь точного и объективного познания мира. В то же время трагедия, делающая из Бога немого зрителя, превращает его тем самым в дьявола. Отсюда тот преодолевающий и народную религию, и религию Просвещения путь, путь Фауста через договор с дьяволом и благодаря нему – к Богу, по которому пошел, пройдя мимо классического трагического выражения, Гёте и идущие вслед за ним философы.

«...Философские системы Гегеля и Маркса принимают и интегрируют в своей собственной субстанции все проблемы, поставленные предшествующей им трагической мыслью. Они полностью соглашались с ее критикой рационалистической и эмпирической философии, с ее критикой догматической или же гедонистической, утилитарной морали, с ее критикой существующего общества, любой догматической теологии и т. д., выражая лишь несогласие со ставкой на вечность и существование трансцендентной Божественности»¹². В структурной экспозиции Гольдмана марксистская трансцендентально-атеистическая вера стала верой в историческое будущее, ставкой на удачный результат человеческой активности. «Августианство – это достоверность существования, марксизм – пари относительно той реальности, которую мы должны сотворить. Между этими двумя реальностями находится позиция Паскаля, ставка на существование сверхприродного Бога, независимого от любой человеческой воли»¹³.

В отличие от диалектической мысли, допускающей историческую возможность реализовать это воплощение, эстетическим выражением чего должен стать новый классицизм, трагическая мысль исключает всякую возможность воплощения в этом мире и принимает ее лишь в отношении вечности. Та диалектика, которая у Гегеля и Маркса стала исторической, концентрировалась у Паскаля в настоящем времени, представляя собой структурную диалектику. Именно обращенные к современному миру «да» и «нет», взятые в их целостности и абсолютности («да» как внутримировое требование реализации ценностей, «нет» как отказ от ущербного мира, в котором эти ценности не реализуемы),

¹² Гольдман Л. Сокровенный Бог. М., 2001. С. 56.

¹³ Там же. С. 102.

позволили трагическому сознанию достичь точного и объективного познания. Непреодолимая дистанция между миром и человеком, живущим в этом мире, но не принимающим в нем никакого участия, освобождает сознание от обычных иллюзий и привычных помех. Так, по мысли Гольдмана, трагическая христианская мысль и искусство превращаются в одну из наиболее развитых форм реализма.

Трагический изъян

Х. Уайт полагает, что представление просветителей XVIII века о проблеме конструирования в вербальной модели мира прошлого вряд ли могло выйти за рамки выбора, должен ли имеющийся набор исторических событий быть выстроен в сюжете эпоса, комедии или трагедии. Все великие исторические работы века Просвещения были выполнены по ироническому типу, с явным тяготением к форме сатиры. По Канту, в завершающем анализе история должна пониматься скорее эстетически, нежели научно. Именно таким образом она может быть обращена в драму, финал которой может быть рассмотрен скорее как комическое завершение, а отнюдь не трагическое поражение или вневременной эпос конфликта, конкретного исхода вообще не имеющего. Почему зрелище истории следует рассматривать как комическую драму? В противном случае людям не удалось бы предпринять те трагические проекты, которые только и могут превратить хаос в осмысленное поле человеческих усилий.

«Лексическими элементами» просвещенческой историографической системы, по Уайту, были люди, действовавшие как индивиды или как группы, «грамматически» классифицируемые в соответствии с главными категориями – носители суеверий и носители просветительских и рациональных ценностей. «Синтаксисом» отношений, связывающих два этих класса исторических явлений, был неослабевающий конфликт противоположностей. Семантическое значение этого конфликта заключалось в триумфе последнего над первым (либо наоборот).

Каковы в представлении Уайта общие аспекты исторической мысли Просвещения в целом? Основная парадигма исторического сознания создавалась по типу метонимии, или причинно-следственных отношений, в целях которого использовались также метафорическая идентификация (именование объектов в историческом поле) и синекдохическая характеристика индивидов с точки зрения родов и видов.

Из всего этого создавался сатирический по своему содержанию смысл. Просвещенческая мысль обращалась к исполнимости трагического преобразования исторического процесса в сюжет. Но это с самого начала было подорвано представлением о человеческой природе как поле причиной обусловленности. А это превращало любой потенциально трагический недостаток не в добродетель, а в порчу, в дальнейшем — в порок. В результате историческая мысль, как и философский литературный вкус века, приняли вид сатиры, которая есть не что иное, как «литературная» форма иронии.

Величайшим теоретиком построения в истории сюжета, выводящего за пределы иронии, для Уайта был Гегель. «...Согласно Гегелю, Эпос — неприемлемая для историографии форма, поскольку не предполагает субстанционального измерения. И то же самое можно сказать о Сатире, потому что хотя она и признает изменение, но не видит субстанциональной основы, в сравнении с которой могли бы быть измерены воспринимаемые изменения. Для Эпоса все есть изменение в сравнении с фундаментальным представлением о субстанциональной неизменности; для сатиры все есть неизменное, понятое в свете субстанциональной изменчивости. Так дело обстоит и в смешанном жанре (современной) романтической трагикомедии, которая стремится посредничать между комическим и трагическим видениями мира, но делает это лишь формально, т. е. выводя в рамках одного и того же действия представителей каждого взгляда, никогда их не соединяя и не объединяя, но оставляя мир столь же разделенным, каким она первоначально его застала, не имея высшего принципа единства, который сознание могло сделать объектом созерцания для содействия знанию мира, столь разрозненного внутри себя. Поэтому приемлемыми моделями воплощения исторического процесса остаются только Комедия и Трагедия, и проблема в том, чтобы разработать их взаимосвязь в качестве различных стадий рефлексии связи сознания с миром»¹⁴. Для Гегеля философская мудрость находится в том же самом отношении к исторической мудрости, что и последняя — к фактам истории, а комическое видение — к трагическому видению. То есть философия посредничает между конкретными воплощениями человеческого существования, представленными в конкретных историях, выступающих в качестве содержания, для которого она пытается найти адекватную форму репрезентации и тип построения сюжета. И находит их в комическом видении, так как комедия есть форма, которую принима-

¹⁴ Уайт Х. Метаистория. С. 119.

ет рефлексия, ассимилировав в себе истины трагедии. Уайт полагает, что для Гегеля трагедия и комедия были не противоположными способами рассмотрения реальности, но взглядами на конфликтную ситуацию с разных действующих сторон. «Трагедия достигает кульминации действия, выполненного с особой целью, в глазах действующего лица, который видит развернутый перед ним мир, являющийся одновременно и средством, и препятствием для достижения его цели. Комедия задним числом смотрит на следствия этой коллизии извне ситуации разрешения конфликта, через которое провело наблюдателей Трагическое действие, даже если оно не перенесло туда же протагониста, но поглотило его в процессе»¹⁵.

Согласно Гегелю, содержание трагического действия тождественно действию истории. На основе только исторического сознания, без добавления гипотез философской рефлексии, т. е. на основе объединения лишь эстетического взгляда и моральной рефлексии над ним, можно, истолковывает Гегеля Уайт, «преобразовать историю мира из Абсурдистского Эпоса бессмысленного конфликта и борьбы в Трагическую Дриму с особым этическим смыслом»¹⁶.

Комическое действие нуждается в «разрешении» с большей настоятельностью, чем трагическое. Сущность комического видения должна быть найдена не в сатирической рефлексии контраста между тем, что есть, и тем, что должно быть, но скорее «в бесконечной благожелательности и уверенности в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальном и горестном его переживании»¹⁷. Отказываясь наделять сатиру статусом подлинно драматического жанра, Гегель видел в комедии антитезу и иронию тоже. Переживаемая людьми ирония мысли, чувства и существования должна быть преодолена интеграцией сознания и бытия (чтобы смысл истории воспринимался и как факт сознания, и как живая реальность).

Осмысливая истолкование взглядов Гегеля на историю Уайтом, можно прийти к выводу и о существовании особого *иронического катарсиса*. В сердцевине каждой формы цивилизационного существования, пишет Уайт, коренится «трагический изъян». Когда этот изъян становится заметен по мере проявления исчерпанности жизненной формы цивилизации и проявляется противоречие между особым идеалом, который цивилизация воплощает, и особой актуализацией этого идеала

¹⁵ Уайт Х. Метаистория. С. 120–121.

¹⁶ Там же. С. 138.

¹⁷ Там же. С. 122.

в повседневной жизни, люди начинают жить иронически. В ходе философского постижения истории, по Гегелю и Уайту, «осознание необходимости окончательного разрушения каждой цивилизации ее собственными руками возвышается до постижения институтов и типов жизни этой цивилизации в качестве только лишь средств, абстрактных типов организации, которыми достигаются идеальные цели»¹⁸. У Гегеля сама ирония превращается в метод анализа, в основу репрезентации исторического процесса и в средство отстаивания принципиальной двусмысленности реального знания как такового.

«Гегель поставил на одну доску Метонимическую (причинную) и Метафорическую (формалистскую) стратегии с целью редуцирования феноменов, с одной стороны, к порядку в рамках модальностей Синекдохических характеристик и, с другой стороны, к самоаннулирующим определенностям Иронии... Вся гегелевская философия истории *проходит путь от* первоначального Метафорического описания мирового процесса *через* Метонимическую редукцию и Синекдохическое наполнение процесса, в котором уточнены его различные возможные типы отношений, к Ироническому пониманию амбивалентности “смысла” процесса – пока он не придет к более общему Синекдохическому определению целого процесса как Драмы существенно Комического значения»¹⁹.

Построение сюжета акта исторической драмы, любого сегмента целого процесса должно быть построением трагического типа, в котором конфликт между бытием и сознанием разрешается как возвышение самого сознания к более высокому осознанию его собственной природы и одновременно природы бытия, проявления закона. Но идеологический подтекст таким образом сконструированной и преобразованной в сюжет истории остается двусмысленным, поскольку в причинной системе не существует верного и неверного, а есть просто причина и следствие, и в формальной системе нет лучшего или худшего, а есть просто цель – формальная связанность – и средства ее достижения.

«В этом взаимодействии причин и следствий, средств и целей Ироническое сознание воспринимает следствия, причиной которых является все взаимодействие этих элементов, и средства, у которых аналогичная цель, т. е. прогрессивное возвышение самого человечества через достижение более высоких форм сознания, распознавание его отличий

¹⁸ Уайт Х. Метаистория. С. 148.

¹⁹ Там же. С. 150.

от природы и прогрессирующее прояснение цели рационального просвещения, освобождения и человеческой интеграции, которые проявляются как несомненная тенденция перехода от прошлого к настоящему. Поэтому целые серии Патетических, Эпических и Трагических Драм, содержащиеся в исторических источниках, снимаются в Дrame существенно Комического значения, в человеческой Комедии, в теодицее, которая является оправданием не столько пути Бога к человеку, сколько собственного пути человека к себе»²⁰.

Осуществляя тропическое рассмотрение философии истории Гегеля, Уайт, отметив в качестве его предшественника Джамбаттисту Вико, пишет о существенно Метафорическом типе жизни и сознания древнего Востока. Этот период детства человечества представлял собой «простое метафорическое отождествление субъекта с объектом». Переход от детства истории к ее отрочеству шел путем Центральной Азии, где индивидуальность субъекта выражала себя в «произволе» племен, бросивших вызов монолитному порядку, налагаемому властителем на субъект на основе единства, осязаемого, но еще не имевшего своего обособления в общем самосознании. Переход к греческой цивилизации, собственно фазе отрочества, происходил от представления об изоляции индивида в рамках метафорического отождествления единства к утверждению идеала как индивидуальности, т. е. как самостоятельной причины. Это был путь метонимической редукции.

Само существование в истории не дает возможности постичь окончательную правду об истории. Мелькает лишь *форма* этой истины как гармония разума, свободы, единства сознания и бытия, прочувствованные в религии, метафорически вообразенные в искусстве, метонимически охарактеризованные в науке, синекдохически постигнутые в философии и иронически дистанцированные и сделанные объектом еще более значительных усилий постижения в самом историческом сознании.

Иронический выбор и Иронический труд между Комедией и Трагедией

Свой «формалистский» метод рассмотрения истории Уайт демонстрирует, обращаясь к трудам четырех классических европейских историков XIX века и трех философов истории. В роли представителя

²⁰ Уайт Х. Метаистория. С. 151.

исторического реализма в форме романа избран французский историк Жюль Мишле. Сопоставляя его «Историю французской революции» с творчеством Константа и Новалиса, Уайт обнаруживает у историка трактовку всего исторического процесса в соответствии с романтической сюжетной структурой. «Ситуации Трагедии и Иронии могли быть расположены внутри нее как фазы всеобщего процесса, чтобы быть уничтоженными огнем Революции, в котором его собственным историям было предназначено остаться в живых»²¹. Сюжет истории для Мишле — описание последовательного восхождения протагониста (французского народа) к полному осознанию своей собственной природы и к полному, хотя, как отмечает Х. Уайт, и мимолетному достижению присущей ему сплоченности против препятствующих его развитию деятелей, институтов и традиций. «Но чистота этой линии восхождения затемнена Метафорическими характеристиками ее составных частей: описание каждого следующего момента должно быть ярче, глубже, полнее и острее предыдущего, чтобы отразить все более и более высокий уровень, на который с каждой новой победой поднимается протагонист»²².

История как роман у Мишле оборачивалась также комедией желания. Представителем комедии долга и обязанности был немецкий историк Леопольд фон Ранке. Отречение от романтизма — основа его реалистической историографии, которая получила название «историцизм». По ходу дела произошел и ряд других отказов — от априорного философствования Гегеля, от механистических принципов объяснения, от догматизма официальной религии. Работа историка шла одновременно на двух уровнях — «исследование значимых составных элементов исторических событий и понимание их универсальной связи». Постигание «целого» и одновременно «подчинение диктатуре точного исследования» всегда будет оставаться «идеальной целью, поскольку в этом и состоит глубокое понимание всей истории человечества». У Х. Уайта Ранке рассматривал историю как вполне заверченный текст со своим синтаксисом и семантикой. Конституирование наций-государств как саморегулирующихся систем культурной организации, объединенных в более крупное сообщество саморегулирующихся отношений, представляло собой конец истории по Ранке. Он не допускал возможности возникновения новых форм общности, в которых люди могли бы политически объединиться и освободиться от ограничений, накладываемых как национальными государствами, так и церковью.

²¹ Уайт Х. Метаистория. С. 157.

²² Там же. С. 209.

Ранке был учеником Вильгельма Гумбольдта, который, по Уайту, был первым, кто стремился рассматривать «серию трагедий, связанных с неспособностью идеи реализовать себя, в конечном итоге... как Комический процесс... потому что “никакое событие не может быть полностью отделено от общего ряда”»; целым правит свобода...»²³ Сместение акцента на свободу, которая содержится в целом, весомое основание воздерживаться от свойственного Гердеру поиска «ясного образа целого», так как поиск последнего означал бы приписывание ему обусловленности. Таким образом, исторический процесс рассматривается Ранке, вслед за Гумбольдтом, как Комическая драма, развязка которой «еще только предстоит». Наличие и сохранение комической рамки позволяет придавать происходящим внутри ее событиям оптимистический характер.

Алексис Токвиль, по Х. Уайту, вначале пытался придерживаться Трагического взгляда на историю, но постепенно «ограничился Ироническим смирением с уделом, слабо обещающим освобождение – рано или поздно». Тайна истории рассматривается Токвилем на манер Эсхила и Софокла – как «вечное состязание человека с самим собой и возвращение к себе»²⁴. Как уточняет Уайт, касаясь основного труда Токвиля «Демократия в Америке», «...он должен был рассматривать аристократию, как и демократию, *Иронически*. Но он отказался признать *публично* следствия своей Иронической чувственности. Формально он остался привержен Трагическому взгляду на историю, но предал эту точку зрения из-за нежелания уточнить законы истории, неявно предполагавшиеся Трагическим построением сюжета Драмы европейской истории...»²⁵ Драмы, обладавшей всеми компонентами настоящей трагедии, тогда как драма Америки в конечном счете проявлялась как борьба людей против природы ради установления принципа равенства, будучи драмой скорее трогательной. В итоге же Токвиль вынужден был признать, что общая историческая драма не была ни трагической, ни комической, но была драмой вырождения.

Уайт уделяет особое внимание вкладу Токвиля в постижение языка и семантики истории, сущности *исторического катарсиса*. В игре компонентов своего раздробленного видения настоящего ирония приглашает чувствительного к ее призывам читателя дать свое собственное имя прошлому на основе выбора будущего в интересах своих собст-

²³ Уайт Х. С. 219–220.

²⁴ Там же. С. 229.

²⁵ Там же. С. 236–237.

венных, непосредственно ощущаемых насущных потребностей, желаний и устремлений. Опосредующий историцизм Токвиля имел освобождающий характер ввиду того, что он помещал «значение» исторических событий (таких, как революция или подъем демократии) не в прошлое или настоящее, но в выбранное будущее. Выбранное индивидуумом, который таким образом очищается самим обнаружением присущей прошлому двусмысленности. Постигнутая Токвилем концепция истории как созидательного переименования в интересах нравственной амбивалентности сделала его в конечном счете либералом.

Кто не видел в истории никакого развития, так это автор знаменитых трудов об итальянском Возрождении Якоб Буркхардт. Зарождение воззрений Буркхардта на историю Уайт видит в том состоянии иронии, в котором остановился взгляд Токвиля. Энтузиазм романтизма, оптимизм комедии, смирение трагического мировосприятия были не для него, жившего в мире, в котором, как правило, добродетель была поругана, талант извращен, а власть обращена на услужение низменным потребностям. Действительно ли, как доказывает немецкий историк Карл Лёвит, с Буркхардтом «идея истории» была освобождена от мифа и «философии истории», порожденной смешением мифа с историческим знанием, что преобладало в исторической мысли со времен Средневековья до середины XIX века? По мнению Уайта, изысканность, остроумие, «реализм», желание видеть «вещи такими, какие они есть», реакционные последствия знания как чистого «видения» Буркхардта сами были в свою очередь элементами мифологического сознания. Он освободил историческое мышление не от мифа как такового, а лишь от господствовавших в воображении его эпохи мифов — мифов романа, комедии и трагедии. Взамен же он обрек это мышление на другой миф — миф Сатиры. В отличие от Токвиля, Буркхардт не заглушал самых худших опасений надеждой, что разум и продуманный язык помогут спасению чего-нибудь ценного в ходе текущих конфликтов. Он иронизировал надо всем, включая самого себя. Наиболее сопоставимы его взгляды среди современников со взглядами Артура Шопенгауэра, для которого наука была просто предварительным, по существу, низшим путем упорядочения реальности в модальностях времени и пространства и детерминистских категориях.

Искусство как противоположность науки не объединяет, а разъединяет, так как художественное видение имеет чисто личный характер. И наука, и искусство являются отчуждающими по самой своей природе: первая — трактуя мир как созданный из вещей для манипуляции ими в практических целях, второе — возвышая наши желания до

отказа от действия. История – рассказ о нескончаемой катастрофе. Придание ей смысла зависит от того, насколько мы способны завершить в своем воображении формы, которые неудачно проявляются в отдельных событиях. Достижение истинной гуманности мыслимо на пути преодоления не только истории, но и самого времени. Историография Буркхардта, отмечает Уайт, не претендовала на систематичность. Сюжетная конструкция его повествования – ироническая. Его «смыслом» было отсутствие «смысла», к которому следовало бы стремиться. Здесь нет проявления законов, нет конечного примирения, нет трансценденции. Есть афористический стиль, остроты и небрежно брошенные замечания. Реализм становится синонимом иронии.

Такие философы истории, как Карл Маркс и Фридрих Ницше, согласно Уайту, пытались представить освобождение от истории, которое было бы и освобождением от общества. Но формы этого освобождения у них различались. Маркс использовал метонимию для анализа истории. Его конечной целью было показать, как разногласия и конфликты могут быть сняты таким образом, что последующая стадия человеческого развития может быть реалистически рассматриваться как поле синекдохических единств. «Короче, целью Маркса было перевести Иронию в Трагедию и, в конце концов, Трагедию в Комедию. Напротив, Ницше видел и Трагедию, и Комедию “Иронически”, понимая оба взгляда скорее как конструкции человеческого сознания как такового, чем как остатки “реалистического” восприятия реальности. В то же время он говорил о фиктивной природе всех предполагаемых законов истории и подчинения человеческого познания какой-то системе ценностей, предшествующих ему. Разоблачая мифическую природу и Трагедии, и Комедии, с одной стороны, и всех форм науки, с другой, Ницше стремился вернуть сознание к его истокам в человеческой воле... Таким образом, хотя Ницше начинал обсуждение исторического процесса с предварительной характеристики его как в сущности Иронической ситуации — т. е. как крайне хаотического и не управляемого никакими правилами, за исключением так называемой воли к власти, — он в конечном счете занят воплощением истории человека в сюжет Романтической Драмы, драмы человеческого преодоления и индивидуального искупления, хотя это искупление не *от* суровой “природы” или *по направлению* к человеку, *каким он может быть* в его примирении с самим собой»²⁶.

²⁶ Уайт Х. Метаистория. С. 322–323.

В мышлении Маркса проблема истории сменилась проблемой способа объяснения ее структур и процессов. Он продвигает далее комическую концепцию Гегеля, предвидя уход «общества», в котором «трагическое» противоречие между сознанием и бытием вообще будет приниматься во внимание. Это дает Уайту основание охарактеризовать конечное видение истории, которое вдохновляло Маркса в его историческом и социальном теоретизировании, как романтическое видение.

Мысль Маркса развивалась между полюсами метонимического понимания разделенного состояния человечества в его социальном устройстве, в котором общество в одно и то же время объединяет и разъединяет, освобождает и угнетает, и синекдохическим указанием единства, обнаруживаемого в конце исторического процесса, когда части поглощаются целым, качественно превосходящим любые составляющие его сущности. Отсюда и два типа языка Маркса, основанных на метонимической (причинно-следственной, относящейся к уровню базиса) и синекдохической (органицистской, надстроечной) стратегиях. Так, эволюция форм стоимости, идущая от первоначального метафорического описания стоимости товара в терминах его эквивалентности какому-либо другому товару (т. е. метафорической связи любого данного товара с некоторым количеством другого товара в головах людей) до иронического описания стоимости товаров в терминах количества золота (или денег), которое она привносит в систему обмена, обеспечивается двумя тропологическими стратегиями — редукции и интеграции. То есть метонимией, с одной стороны, и синекдохой — с другой. Описание последней, денежной формы стоимости у Маркса, по Уайту, — «упражнение в иронии». Описание стоимости товара в терминах его денежного эквивалента вскрывает и истину универсального стандарта оценивания, и заблуждение фетишистского отождествления этого стандарта с денежным эквивалентом товара, которым товар может распоряжаться внутри данной системы обмена. Выстраивая сюжет мировой истории одновременно трагическим и комическим способами, Маркс, как и Гегель, помещал первый сюжет внутри второго. Так, если история буржуазии выстроена Марксом по сюжету трагедии, то история пролетариата становится им в более широкие рамки комедии, исходом которой должно стать разрушение всех классов и превращение человечества в органическое целое. То есть благодаря тому обстоятельству, что пролетариат — это не только жертва, но также и зритель драмы подъема и падения буржуазии, исторический процесс и может быть обеспечен комическим исходом. По Уайту, Маркс выстраивает сюжет этой комедии как классическую драму в

четырёх действиях. На стадии борьбы разрозненной массы рабочих с «врагами своих врагов — остатками абсолютной монархии» сознание пролетариата является только настроением (*pathos*). Когда борьба объединяет рабочих в профсоюзы, партии и группы, организованные для борьбы на политической арене, это соответствует стадии *агона*. Затем следует неизбежная стадия *sparagnos*, распада пролетариата на отдельные части (как в ходе «трагикомедии» 1848 года). Это необходимо для осознания себя классом в себе и для себя, космополитичным и потенциально бесклассовым в своих устремлениях (*anagnorisis*).

Избрав метонимическую стратегию упрощения поля события до матрицы механических каузальных сил, Маркс, согласно Уайту, все же освобождает общественный порядок от полной детерминации этими силами. Хотя общественный порядок подчинен механически действующим в базисе (способе производства) причинам, внутреннюю динамику надстройки следует понимать через синекдохическое отношение. Коммунизм должен быть совершенной синекдохической интеграцией.

Если отвлечься на современность, то, вероятно, в значительной степени западноевропейская философия XX века может быть охарактеризована как *постмарксизм-иронизм*. Показателен в этом отношении своеобразный интеллектуальный манифест, трактат «Ирония» французского философа русского происхождения Владимира Янкелевича (1903–1985). «Научимся ли мы смеяться над инстинктом, будем ли когда-нибудь мастерами иронии, а не только остроумными? Мы сможем достичь этого только с помощью “экономии” и “дипломатии”. *Экономией* мы называем такую совокупность временных установлений, которые “нормализуют” нашу внутреннюю трагедию или в прошлом, или в будущем... Ничто так не отрезвляет сознание, как размышление о тех различных формах необходимого, что его окружают и легализуют... Благодаря иронии замыкаются пути кругосветного плавания, и любая проблема вписывается в общий контур. Вот что значит ирония обратимости. Необратимая протяженность в какой-то мере всегда трагична, так как предполагает такое путешествие, конца которому не видно, вечное плавание к постоянно рождающемуся иному. История, к примеру, кажется нам угрожающей до тех пор, пока мы не начинаем различать в ней циклы, эстетическую занимательность, какой-либо завершённый период, круглый и замкнутый... Тогда наши морщины расправляет улыбка, мы жонглируем датами, столетиями, считаем их, систематизируем, подобно ребенку, играющему в историю. Отсюда идет “экономия”, весь расчет счастья и несчастья. Во-

время предупрежденное сознание не так-то легко обмануть. Мы хорошо знаем, как все это кончится, и в тот же самый день, когда зарождается чувство, сразу же принимаем свои меры для того, чтобы его исчезновение не застало нас врасплох. Мы поступаем подобно тем, кто покупает уголь летом или страхует свою жизнь в двадцать лет. Как бы обгоняя события, юмор упреждает разочарование»²⁷. Что касается соображений «дипломатии» иронии, Янкелевич имеет в виду то, как сознание избавляется от присутствия самого себя, размышляя при этом и об отсутствии того, чего уже нет, и того, чего еще не было. Это соединение справедливости последовательности и справедливости существования.

Фридрих Ницше – резкий критик «исторического сознания» своего века, ставшего триумфом иронического способа постижения мира. Согласно Уайту, он искал путь из иронии, подталкивая ироническую позицию к ее логическому завершению. То есть преодолевал иронию путем освобождения сознания от всех метонимических представлений о мире, с их механицизмом и дегуманизирующей наукой, с одной стороны, а с другой – от всех синекдохических сублимаций мира и порожденных ими учений о «высших» причинах, богах, духах и морали. В этом виделась необходимость для возвращения сознания к овладению своими метафорическими силами, способностями «развиться в образах», принимая мир как чистое явление, высвобождение поэтического сознания человека ради более чистой деятельности. Согласно Ницше, трагедия предлагает не «высшую точку зрения», как полагал Гегель, а прорыв к растворению всех подобных точек зрения, пока они не успеют застыть в жизнеограничивающих понятиях. В «Рождении трагедии» Ницше противопоставлял два вида ложного трагического восприятия: интерпретирующего трагическое видение ироническим и романтическим способами. Истинным видением для него, как и для Маркса, была неироническая комбинация из трагедии и комедии. «... Чистая Трагедия является не чем иным, как *образом* обмена аполоновских форм и дионисийских озарений, поскольку они предназначены для осуществления человеческого входа “в” (и его выхода “из”) его “настоящее” в соответствующее время»²⁸. Трагедия требует постоянного превращения осознания хаоса в волю к форме. Смерть же трагического чувства в Древней Греции, излагает Уайт Ницше, стала ре-

²⁷ Янкелевич В. Ирония. Прощение. М., 2004. С. 20, 22.

²⁸ Уайт Х. Метаистория. С. 387.

зультатом триумфа иронии («застывших, парадоксальных идей») над «аполлоновским созерцанием», с одной стороны (чему способствовал Сократ), и романтических вспльчивых чувств над «дионисийскими увлечениями», за что ответствен Еврипид. «...Согласно Ницше, сюжет этой истории Ироничен, поскольку те самые силы, которые разрушили способность человека получать удовольствие от жизни, обратились против самих себя. Но и результат Ироничен (в особом смысле), ибо человек *живет* теперь *Иронически*, полностью сознавая, что лишился и мифа, и критики»²⁹. Философия истории Бенедикта Кроче была, по мнению Уайта, абсолютно адекватна духовным потребностям своего века. Он видел свою задачу в обосновании иронического взгляда на историю как единственно возможной «мудрости» эпохи, не позволив при этом скатиться мышлению в скептицизм и пессимизм. Наиболее подходящая для всякого построения исторического сюжета форма для Кроче – комическая. Историк должен показывать, что «в смерти есть жизнь точно так же, как в жизни есть смерть», но с акцентом на втором, так как история – все же о жизни, а не о смерти, за исключением того случая, когда смерть оказывается фактором жизни³⁰. Иронический элемент возникает из понимания, что все рожденное должно умереть, но умереть не трагически, поскольку смерть есть «факт» жизни и, как и все иные факты, должна рассматриваться как «повод» для сохранения жизни ею самой.

Если «либеральный век» (1871–1914) казался кому-то «прозаическим», то по Кроче это происходило потому, что интеллектуалы, иррационалисты, социалисты и декаденты оказались не способны оценить достижения обычного человека, носителя практической жизни века. «Ложные идеалы» можно было бы победить, или же они могли просто истощиться сами, если бы их не призвали к жизни соперничество империалистов на международной арене. Таким образом, Первая мировая война оказалась не «эпохальным» событием, а результатом комбинации, с одной стороны, общего морального недомогания, а с другой – проявлений иррациональной воли к власти. То есть война та была не трагической, а только *патетической*, заслуживающей пафоса Иронии. Кроче для Уайта – образцовый представитель цивилизации, «которая с конца XIX века снова и снова спускалась к смерти и “вечно возвращалась”, но не как пролетарий Маркса или сверхчеловек

²⁹ Уайт Х. Метаистория. С. 394.

³⁰ Там же. С. 465.

Ницше, а как все то же сочетание аристократического идеализма и практичности среднего класса. Они фактически были социальными эквивалентами главных абстрактных философских категорий Кроче: принцип Жизни был не чем иным, как сублимацией аристократического героизма; принцип Смерти был не больше, чем буржуазным приятием практической необходимости»³¹.

Логические места в неподвижном спектакле неистории

Насколько приемлема метаисторическая система Уайта к иным эпохам? Думается, тут небесполезно сопоставить ее с критической концепцией Спектакля Ги Дебора. Он набрасывает своеобразную политэкономия времени, утверждая, что «время производства, товарное время — это бесконечное накопление эквивалентных интервалов»³², пишет о присвоении временной прибавочной стоимости хозяевами общественного труда, овладевающими необратимым временем всех живущих. Собственникам исторической прибавочной стоимости принадлежит и познание, и использование переживаемых событий. «В своем наиболее развитом секторе сосредоточенный капитализм ориентируется на продажу «полностью экипированных» блоков времени, каждый из которых представляет собой единый унифицированный товар, включивший в себя некоторое число различных товаров»³³.

В то время как Эрих Фромм изображал общечеловеческую деградацию как вырождение *быть* в *иметь*, создатель Ситуационного Интернационала обнаружил повсеместное сползание *иметь* в *казаться*, что знаменует «настоящую фазу тотального захвата общественной жизни накопленными плодами экономики». Капитал на той стадии накопления, на которой он превращается в образ, становится спектаклем, захватывающим все сферы общественного бытия. Задолго до появления понятия «виртуальная экономика» Ги Дебор пришел к выводу, что спектакль — это деньги, на которые мы только смотрим. Он «не просто слуга псевдопотребления, он уже сам по себе есть псевдопотребление жизни». А от псевдопотребления не так далеко до псевдомышления, примером которого, по Ги Дебору, является структурализм:

³¹ Уайт Х. Метаистория. С. 490.

³² Дебор, Ги. Общество спектакля. М., 2001. С. 87.

³³ Там же. С. 88.

«...Апология спектакля конституируется в мышление не-мысли, в патентованное забвение исторической практики...»³⁴

В свое время победа буржуазии стала победой глубинного исторического времени, так как последнее — постоянно снизу доверху преобразующего общество время экономического производства. Буржуазия заставила признать и навязала обществу необратимое историческое время, отказав при этом обществу в его использовании: «История была, но ее больше нет». Класс владельцев экономики, тесно связанный с экономической историей, подавляет теперь всякую иную временную необратимость. Этот господствующий класс специалистов по владению вещами связывает свою участь с поддержанием овеществленной истории, с постоянством ее новой неподвижности. Спектакль — это современная социальная организация «паралича истории и памяти», искусство как его составляющая становится общим языком социального бездействия. Спектакль ставит своей целью заставить забыть историю в культуре. Странно, почему какой-то невероятной новостью стала позднейшая констатация Фрэнсисом Фукуямой либерально-паралитического «конца истории» — после столь мозаично-компактной картины ее разрушения. Новый союз теории с практикой должен сообщаться на собственном языке отрицания, быть не «нулевой степенью письма», но его оборачиванием, не отрицанием стиля, а стилем отрицания. Артистичной экспроприации времени Ги Дебор противопоставляет автономию места, которая может «восстановить действительность странствия и жизни». Последователь Х. Уайта В. Анкерсмит в несколько ином ключе размышляет о том, что новое измерение языка создает «логическое место», делающее исторические обсуждения и исторические дебаты возможными³⁵.

Торжеством Спектакля в понимании Ги Дебора стало глобальное зрелище трагедии 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке. «Акты террора в этот день не были вторжением «другого» — варвара и носителя зла, но скорее произошли внутри общего и единовозрастного мира. Мы присутствуем при мутации нового, глобального политического организма, и если мы, интеллектуалы, обладаем какими-то возможностями как его мыслящий орган, то реализовать их мы будем в тех дискурсах, которые не отделяют академическую жизнь от жизни поли-

³⁴ Дебор, Ги. Общество спектакля. М., 2001. С. 105.

³⁵ Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2003. С. 207.

тической...»³⁶ Происходит и рождение принципиально нового жанра мировой истории.

Я бы определил основной жанр современной культуры как *пост-жизние в мире постбезопасности*. Художественное рождение его произошло в романе Фредерика Бегбедера «Windows in the World». «Конец света — это миг, когда сатира становится реальностью, — с гегелевски-уайтовской выразительностью утверждает писатель, фиксируя последние минуты жизни простого американца и двух его маленьких сыновей, которые оказались в ресторане «Windows in the World» на вершине одной из башен Всемирного торгового центра 11 сентября 2001 года, — когда метафоры реализуются буквально, а карикатуристы чувствуют себя сопляками»³⁷. С героической самоотверженностью («Через два часа я умру — но, быть может, я уже мертв») отец до последних минут, насколько это было возможно, пытается сохранить для детей убежище из симулякров, находя все новые аргументы для попытки убеждения их, что это игрушечная атака, входящая в программу посещения ресторана. Это происходит до тех пор, пока от пожара температура в здании не становится невыносимой и он с одним оставшимся в живых сыном не выбрасывается вниз со 106-го этажа.

О жанре «слинять в три дня»

Разговор об автономных российских исторических жанрах и их соответствии классическим единствам времени и места хотелось бы начать со статьи А. А. Цуркана «Трагедийный аспект имперского бытия (К вопросу о типологии языческой империи и православного царства)».

Уже давно замечено, что империя — это уникальный в своем роде театр, в котором органично переплелись комедия и трагедия. Подлинные, метафизические тайна и смысл империй обнаруживаются постфактум, с точки зрения вечности. Специфика же собственно имперского восприятия реальности заключается в его преимущественной трагедийности. Комическое для империи — это скорее аномалия. Империя в лице своих адептов нередко подвергала жестоким гонениям носителей комического и сатирического начала в культуре, — будь то

³⁶ Бак-Морс С. Глобальная дубличная сфера? // Синий диван. 2002. № 1. С. 29.

³⁷ Бегбедер Ф. Windows in the World. М., 2004. С. 76.

Рим, не оценивший комического гения Петрония, или николаевская Россия, весьма холодно, если не враждебно относившаяся к творчеству Гоголя. Комическое неприемлемо для империи в силу способности смеха подвергать ценностной девальвации объект насмешки, «разжижать» сакральное, редуцировать его к вульгарной повседневности, крикливой и оголтелой разноголосице толпы, не ведающей, что творит, для которой ничто не свято.

Империя – уникальный по своим масштабам утопический проект, в свернутом виде присутствующий в мифологическом субстрате бытия, суть которого в стремлении человека преодолеть дискретность и противоречивость собственного существования, как и существование всего мира, за счет его упорядочения и унификации в соответствии с неким априори заданным идеалом в рамках единого политического целого»³⁸. Имперский проект имеет утопический характер, в силу того, что лежащая в его основе мифологическая задача подразумевает идеал совершенного состояния человека и мира, будь то золотой век римлян с их языческой мифологией или дуализм имперского сознания, если иметь в виду мифологию Восточного Рима – Византии – с предпочтением им Божьего Царства.

Недостижимость имперского идеала не препятствует попыткам его прежде всего экстенсивной реализации. Идеал кажется достижимым, а усилия по его претворению – оправданными, пока продолжается имперская экспансия. Но с течением времени она останавливается. Энергия преобразования хаотической периферии иссякает. А покой для империи губителен, и это один из парадоксов имперского бытия. Империя, в сверхзадаче своей стремящаяся к абсолютному и совершенному покою, тягостно переживает остановку своей экспансии. Стремясь к тотальности своей власти, она болезненно переносит любую паузу. Ибо последняя – «момент истины» для тех, кто ведет имперское строительство на практике. Наступает момент отрезвления, отказа от прежних, начавших вызывать усмешку ценностей. Империя переходит в трагическое состояние самоотрицания.

А. Цуркан набрасывает своего рода типологию имперской трагедийности. «...Античность не знает “чистой” трансцендентности, субстанциональной разницы идеального и материального. Античное со-

³⁸Цуркан А. А. Трагедийный аспект имперского бытия (К вопросу о типологии языческой империи и православного царства) // Вестник ВГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2004, № 1. С. 142.

знание формируется и реализует себя в сфере вещественно-материальной одномерности, в которой идеальный аспект субстанционально несамостоятелен по отношению к тому телу, которое он оформляет. Отсюда и ориентация на достижение имперской сверхзадачи в плоскости материального экстенсива через реконструирование некоего совершенного состояния “золотого века”. Языческий характер сознания римлян, проявляющийся в полной мере по ходу имперского строительства, делает неизбежным абсурдистски-трагедийный тупик в оценке наличествующей социокультурной реальности по мере осознания недостижимости этого идеала.

Другой тип мифологического субстрата лежит в основании христианской империи Нового Рима – Константинополя. Само принятие христианства, его утверждение в качестве господствующей религии империи было связано с попытками выхода из экзистенциального тупика... Христианство было попыткой преодоления абсурдизма имперского бытия за счет привнесения в сознание индивида устойчивого смыслообразующего начала, каковым является Бог-Личность. Но, преодолевая одну трагедию, христианство содержит в себе потенцию другой, не менее глубокой. Христианство в «чистом» виде ориентирует индивида на стяжание божественной благодати, укоренении себя в Абсолюте. Христианство в синтезе с унаследованной от античности установкой на экстенсивное освоение имманентной реальности приводит к тому, что божественный идеал *Civitas Dei* оказывается совмещен со стремлением человека реализовать его в сфере имманентного. Античный языческий утопизм стремится к возвращению в *Aureum saeculum*, христианский имперский утопизм Византии и России – к водворению Царства Божия по эту сторону онтологической планки. Их роднит неразрешимость сверхзадач³⁹.

Возможно ли идейное и мыслительное очищение России от бремени империи, т. е. научной или публицистической реконструкции не имперской России? Ответ на этот вопрос – среди важнейших в жанровом самоопределении русской культуры. Не вычлененная из своей имперской скорлупы Россия воспринимается как империя «по умолчанию» («линяющая» империя, в XX веке дважды «слинявшая в три дня», по выражению Василия Розанова). Нарастивание государствен-

³⁹ Цуркан А. А. Трагедийный аспект имперского бытия (К вопросу о типологии языческой империи и православного царства) // Вестник ВГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2004, № 1/С. 146–147.

ной территории может привести к сокрушительному сокращению ее интенционального размера. Большое пространство — это не пространство большой топографии, а пространство многих разных частей, несводимых друг к другу. Что важнее: обустраивать такую территорию государства, какую можно удержать, — или считать это бессмысленным в том случае, когда не происходит совпадения государственной территории и страны? Если же некоторые части страны значимы, прежде всего символически, то не оказывается ли страна заданной одновременно в нескольких (многих) пространствах или аспектах, которые могут крайне нетривиально проецироваться на территорию или не проецироваться вовсе?

По мнению К. Исупова, в русской традиции трагическому — в плане переживания — противостоит не комическое и не смех, а его собственный негативный избыток, апофатически приемлемый в акте катарсиса⁴⁰. Философско-религиозному поступающему сознанию трагическое предложит «я», занятому скульптурированием смысла жизни внутри самой жизни как неустранимой заданности и онтологической доминанты. И они нуждаются не в преодолении-отрицании, а в понимании. Трагическое в этом смысле есть ценностный модус Бытия и органический аспект творческого поведения, оно определяет степень здорового беспокойства и драматической напряженности жизненного мира.

В России трагедии придана универсальная функция — быть онтологическим принципом мирового исторического движения и условием расширения горизонтов самосознания и богообщения. Русская философско-религиозная мысль проделала эволюцию от «философии трагедии» (подзаголовок книги Льва Шестова «Достоевский и Ницше», 1909) к «Трагедии философии» (книга Сергея Булгакова, 1927). Так совершился переход от признания трагического в реальности «физиса» к открытию трагизма в ментальности «логоса».

⁴⁰ *Исупов К. Г.* Комическое и трагическое в аспектах исторической эстетики // http://antropology.ru/ru/texts/isupov/kagan_30.html 2. С. 159–160; *Флоренский П. А.* Детям моим... М., 1992. С. 423–424; *Шаховской Иоанн.* Смысл трагизма // Иоанн Шаховской. Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 471–472; *Шестов Лев.* Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне), 1939 (М., 1992); *Шопенгауэр А.* О ничтожестве и горестях жизни // А. Шопенгауэр. Избранные произведения. М., 1992. С. 63–80; *Щенников Г. К.* Трагическое // Ф.М. Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 52; *Dietrich B. C.* Death, fate and gods. L., 1965; *Unamuno M.* Le sentiment tragique de la vie. Paris, 1968; *Jaspers K.* Über das Tragische. München, 1954.

Революционная практика социального насилия и события двух мировых войн привели философию к мысли о ничтожности оставленных человеку шансов сохранить свой онтологический и творческий статус как в пределах трагической неидентичности «я», так и в устрашающей исторической перспективе итогов перманентного эксперимента над средой обитания. Трагическое мироощущение, компенсируемое то идеологией ненасилия, то пропагандой «благоговения перед жизнью» (А. Швейцер; ср. Т. де Шарден, М. Пришвин) и верой в добрый дух «ноосферы» (космизм), то «теологией надежды» (Мольтманн), утратило свой экстремально-романтический характер, забыло о катартической тематизации трагического. Оно тяготеет к снятию общежизненного катастрофизма в формах пассивно-стоической адаптации, гедонистического уюта и в целом равнодушно к трагическому как фундаментальному принципу творческой инициации «я» и социума⁴¹

⁴¹ *Арсеньев Н.* Стихия возбужденного хаоса и жажда благообразия у Достоевского // Возрождение. Париж, 1971. № 233. С. 51–65; *Ахутин А. В.* Открытие сознания (Древнегреческая трагедия) // Человек и культура. М., 1990. С. 5–42; *Батай Ж.* 1) Внутренний опыт, М., 1997; 2) Литература и Зло. М., 1994; *Белоусов А. Ф.* Последние времена // Аequinox. Сб. памяти о. Александра Меня. М., 1991. С. 9–53; *Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911; *Бердяев Н. А.* 1) Трагедия и обыденность, 1908 // Бердяев Н. А. Собр. соч. Париж, 1989. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. С. 363–397; 2) О жестокости и боли // Судьба России. М., 1990. С. 173–178; 3) О назначении человека, 1931. М., 1993; 4) Царство Духа и Царство кесаря, 1948 (гл. XI. — Трагедия человеческого существования и утопия. Сфера мистики) // Там же. С. 327–334; *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 572–616; *Вышеславцев Б. П.* 1) Этика преображенного Эроса, 1931 (гл. III. Трагедия Закона). М., 1994. С. 38–41; 2) Вечное в русской философии, 1955 (гл. VI. Трагедия возвышенного) // Там же. С. 213–227; *Гадамер Г.-Г.* Прометей и трагедия культуры, 1946 // Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 242–255; *Гальцева Р. А.* Трагическое // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 578–579; *Гессен С. И.* 1) Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» // Современные записки. Париж, 1928. Т. 35. С. 306–338; 2) Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина) // Путь. Париж, 1932. № 36. С. 44–74; *Жук И. В.* Онтология ужаса // Кьеркегор и современность. Минск, 1996. С. 120–124; *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры // Логос. М., 1911–1912. Кн. 2/3 (Зиммель Г. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. Философия культуры. С. 445–474); *Иванов Вяч. И.* Достоевский и роман-трагедия, 1914 // Вяч. Иванов. Родное и Вселенское. М., 1994; *Ильин И. А.* О сопротивлении злу силою. Берлин, 1925 (М., 1993); *Ильин В. Н.* 1) Трагедия безответной молитвы // Вестник РХД. 1933. №3; 2) Профанация трагедии (Утопия перед лицом любви и смерти) // Путь. Париж, 1933. № 40 (*Ильин В. Н.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 116–128); 3) Трагедия дружбы и судьба Сальери // Вестник РХД. 1949. № 3; 4) Бунин и злая жизнь // Возрождение, 1969. № 215; 5) Трагедия и Достоевский // Возрождение. Париж, 1963. № 136.

Размышляя о позиции В. Шубарта, представляющего русскую культуру как культуру, ориентированную на конец (в соответствии с идеей Ю. Лотмана о культурах, ориентированных на начало и на конец) Н. А. Хренов усматривает в этом залог выведения этой культуры не столько из бинарного принципа, сколько из ментальной природы русского мессианского типа личности, отличающегося от прометеевского, т. е. западного⁴². Многие философы отметили одаренность русского народа способностью к высшим формам опыта, более значительным, чем чувственный опыт. В наше время неугасающая стихия сверхчувственного в очередной раз не позволила России включиться в новое «осевое» время.

Исторические разрывы порождают массовую потребность в харизме и носителях харизмы, т. е. реформаторах, вождях, пророках, художниках. Во многом оказавшиеся способными реализовать себя в экстремальных ситуациях, такие индивиды начинают определять коллективную идентичность. Так происходит трансформация индивидуального кризиса в коллективный. Плохо, когда, не будучи объектом контроля

С. 51–68; 6) Литургия последнего свершения (Две главы из книги) // Человек. М., 1994. № 3. С. 48–62; *Исупов К. Г.* Антихрист и мировое зло // Ступени. СПб., 1997. №10. С. 133–142; *Липавский Л.* Исследование ужаса // Логос. М., 1993. № 4. С. 76–88; *Любимова Т. Б.* Трагическое как эстетическая категория. М., 1985; *Марсель Габриэль.* Трагическая мудрость философии. М., 1995; *Мунье Э.* Надежда отчаявшихся, 1948–1950. М., 1995; *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру, 1872 // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 157–157; *Пинский Л.* Шекспир. М., 1971; *Секацкий А. К.* Инфернальная тема в философии // Ступени. Филос. журнал. СПб., 1997. № 10. С. 129–132; *Степун А.* 1) Трагедия творчества // Логос, 1910, кн. 1; 2) Трагедия мистического сознания (Опыт феноменологической характеристики) // Логос, 1911–1912. №11–12. С. 115–140; 3) Религиозная трагедия Льва Толстого // Ф. Степун. Встречи и размышления. Избранные статьи. Лондон, 1992. С. 121–151; *Суми Л. Б.* Учение о трагедии и трагическом в творчестве А. Ф. Лосева // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991. С. 139–142; *Тахо-Годи А. А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. Сб. ст. М., 1973. С. 306–314; *Топоров В. Н.* Эней — герой судьбы. М., 1965; *Федотов Г. П.* Трагедия интеллигенции // Версты. Париж, 1926. № 2. С. 145–184 (под псевд. Е. Богданов); Трагедия древнерусской святости // Путь. Париж, 1931. №27. С. 43–70; Христос и трагедия // Новый журнал. Нью-Йорк, 1950. №1–12. С. 126–141; *Федоров Н. Ф.* Трагическое и вакхическое у Шопенгауэра и Ницше // Н. Ф. Федоров. Соч.: 4 т. М., 1995. Т.

⁴² *Хренов Н. А.* Русская культура в ситуациях перехода: Цикличность. Инверсия. Маргинальность. М., 2002. С. 30.

со стороны общества, государство из средства давать творческие ответы на вызовы истории трансформируется в перманентный вызов истории. В России государство — не свободное и добровольное творение человека, поэтому оно воспроизводит не только функции, но и дисфункции. Чтобы дать ответ на этот внутренний вызов, российская цивилизация вызвала к жизни особую субкультуру, которой трудно найти аналогии в мировой истории — русскую интеллигенцию (особый субъект русской трагедии).

Едва ли не главнейшим трагическим персонажем на русской почве стал Гамлет. Какое он приобрел здесь содержание? По аналогии с *пационарием*, ощущающим полноту жизни в драматическом противостоянии, Н. Хренов формулирует понятие *лиминария*. Последний ощущает жизнь в состоянии бесструктурности и кризиса идентичности, не позволяющего ему отождествить себя целиком, вместе со своей социальной ролью. Лиминарий — это «пороговый», пограничный тип личности между структурой, т. е. системой социальной иерархии, и «коммуноте» или общиной. Этот архетип, предрасположенный не к закреплению за собой определенной идентичности, связанной с постоянно утверждаемыми ценностями, а к ее перманентному разрушению. Это утопический тип личности, слабо связанной с земным, практическим, хозяйственным настоящим. Такой архетип, как можно предположить, актуализировался в цивилизации, которую Э. Тоффлер называет земледельческой. Н. Хренов утверждает, что именно этот архетип и является доминантным для русской культуры⁴³. Поэтому русское искусство Нового времени соотносится с такими архетипами, как дорога и странник, а не дом и мешанин. Отсюда желание Петра I не просто перенести, а заново сотворить столицу на новом месте, на границе тверди и воды, т. е. в означенном неопределенном пространстве вечного выбора, где преодолевается хаос, но пока еще не возникает космос. Русский этнос — движущийся с сознанием оседлого, хотя движение не похоже здесь на перемещения классических кочевников: оно подспудно и постоянно. Гоголевский смех уже не связан с каждым, сменяющимся друг друга в истории России мировосприятием. С Гоголя начинается какое-то жуткое осознание бесперспективности всех благих начинаний, каждого гражданского порыва к идеальному мироустройству и начинается не только проникновение в формах смеха в глубинные

⁴³ Хренов Н. А. Русская культура в ситуациях перехода: Цикличность. Инверсия. Маргинальность. М., 2002. С. 304.

слои русской ментальности, связанные с восточными элементами, но и ощущение философской подпочвы смеха, не сводимого к чистому комизму, пронизанного трагическим чувством. Вопреки широко известному мнению Вячеслава Иванова, Н. Хренов полагает, вслед за В. Базаровым, что у Достоевского нет элементов высокой трагедии. Не буйный порыв определяет судьбы, — «не от избытка, а от недостатка жизни замышляют преступления Иван Карамазов и Раскольников — это отчаянные попытки гордого ума пробудить дряблую импотентную волю, безнадежные усилия горячей головы, вдохнуть своеволие творчества в оледенелое сердце, в заколдованную волшебным сном спящую душу»⁴⁴.

Среди причин трагического крушения СССР, безусловно, наличествует и кризис жанра. «Поиски жанра» — знаменательное название и одновременно жанровое определение одного из последних «советских» произведений Василия Аксенова. Дж. Александер так извлекает катартическую сущность постановки этого кризиса: «Михаил Горбачев вторгся в драматическое воображение Запада в 1984 году. Его лояльная, все возрастающая всемирная аудитория со страстью следила за его эпохальной борьбой, ставшей в конечном счете самой продолжительной общественной драмой за весь послевоенный период... Она произвела на аудиторию своего рода катарсис, который пресса назвала “горбоманией”»⁴⁵.

Обоюдно же трагическую сущность этого катарсиса лучше всего сформулировал С. Хантингтон: «Восприняв западную идеологию и используя ее в качестве вызова Западу, русские в определенном смысле стали ближе к Западу, более вовлеченными в его дела, чем когда-либо в своей истории. Хотя идеологии либеральной демократии и коммунизма различались в большой степени, обе стороны как бы говорили на одном языке. Крушение коммунизма и Советского Союза как бы оборвало это политико-идеологическое взаимодействие между Западом и Россией. Запад верил в триумф либеральной демократии повсюду в бывшей Советской империи. Этого, однако, не случилось... Русские перестали действовать как марксисты и начали вести себя как русские, разрыв между Западом и Россией увеличился. Конфликт между либеральной демократией и марксизмом-ленинизмом был кон-

⁴⁴ Базаров В. Заколдованное царство // Летопись. 1916, № 4. С. 222.

⁴⁵ Цит. по: Уткин А. Конфликт Запада и Востока: эволюция интерпретаций на Западе и эволюция элиты в России // Главная тема. 2005. № 3 (1). С. 114.

фликтом между идеологиями, который, несмотря на их большие различия, касался одного и того же понимания прогресса, был секулярным и очевидным образом разделял в качестве конечных целей свободу, равенство и материальное благосостояние. Западный демократ мог вести интеллектуальные дебаты с советским марксизмом. Но для него стало лишенным смысла вести дебаты с православным русским националистом»⁴⁶. Если Россия – империя экстенсивного и кочевого, подобно характеру ее экономики, трагизма, то США, вероятно, вполне можно было бы назвать империей интенсивно иронической (как и исконный характер выношенной ею «Американской трагедии»). Впрочем. С. Жижек оспаривает распространенное представление о США как о новой Римской империи. «Проблема сегодняшних Соединенных Штатов (как, по всей видимости, и предопределяемая ею текущая основная драма мировой истории. — *А. Л.*) состоит не в том, что они представляют собой новую глобальную Империю, а в том, что они таковой не являются, т. е. хотя и претендуют на то, чтобы быть ею, они по-прежнему продолжают действовать как национальное государство, безжалостно преследующее собственные интересы»⁴⁷. Руководящим принципом нынешней политики США стала причудливая инверсия известного лозунга экологов: действуй глобально, думай локально. Произведя инверсию гегелевской жанровой иерархии, можно утверждать о трагических по своим последствиям действиях и попытке их иронической самоинтерпретации.

Эпиграф к показательному трактату Ричарда Рорти «Случайность, ирония, солидарность» можно сформулировать так: бродит по вселенной призрак ироничной либеральной глобализации. Размышляя о жанрах будущего, Рорти пишет, что все человеческие словари «являются человеческими творениями, инструментами созидания других человеческих артефактов, таких как поэмы, утопические общества, научные теории и будущие поколения... Опозитизированная культура не будет требовать, чтобы мы находили реальную стену позади разрисованной, т. е. реальные критерии истины, а не критерии, которые являются лишь артефактами культуры»⁴⁸. Гражданами такой жанрово-либеральной утопии Рорти должны стать либеральные ироники – люди, сочетающие в себе обязательства с пониманием случайности этих обязательств

⁴⁶Цит. по: Уткин А. Конфликт Запада и Востока: эволюция интерпретаций на Западе и эволюция элиты в России // Главная тема. 2005. № 3 (1). С. 117–118.

⁴⁷Жижек С. Ирак: история про чайник. М., 2004. С. 32.

⁴⁸Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность. М., 1996. С. 83.

(вспомним о постулированном Ф. Ницше аристократизме случайности). Государственное устройство такой утопии должно сконцентрироваться на оптимизации баланса между невмешательством в частную жизнь и предотвращением страдания, исходя из связи между «публичной надеждой и приватной иронией».

Рорти указывает на взаимосвязь конструирования нового субъекта и новых сообществ как исторических субъектов. «Расширение пределов нашего современного “мы” является вместе с тем одним из двух проектов, которые принимаются либералом-ироником как цели-в-себе; второй проект — само-изобретение» (через постоянное само-переописание)⁴⁹. Сюда можно добавить и третий, не выделяемый Рорти в качестве самостоятельного, но все же обозначаемый им со ссылкой на М. Фуко: обнаружение и показ «угнетенного знания, ...блоков исторических знаний, которые присутствовали, но были замаскированы в корпусе функционалистской и систематизирующей теории»⁵⁰.

Хаким-Бей (Питер Л. Уилсон) постулирует концепцию эстетического джихада (очевидному восточному аналогу/антитезе западного катарсиса, что само по себе, конечно, заслуживает особого исследования): «Суть джихада: когда угнетение приобретает парадоксальную форму одновременно одинаковости и разделенности, сопротивление, оппозиция логически приходит к революционному парадоксу — присутствию и различию. Ризоматическое, сегментарное, личностное общество, которое кристаллизуется из перенасыщенной логики сопротивления, можно рассматривать с любой точки зрения, вертикальной или горизонтальной, диахронической или синхронической, этнической или эстетической — при наличии одного необходимого принципа, революционного, антигегемонистского принципа присутствия»⁵¹. Джихад присутствия в форме «невидимого спектакля», по Хаким-Бейю, — альтернатива духовному состоянию разглаженного и раздраженного невнимания, которое «можно сравнить только с каким-нибудь эзотерическим средневековым грехом вроде духовной лени или экзистенциальной забывчивости»⁵².

Однако разрушение башен Всемирного торгового центра в Нью-Йорке 11 сентября оказалось немым актом. Нападавшие погибли сами, не предъявив никаких требований. Они не оставили после себя ника-

⁴⁹ Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность. М., 1996. С. 96.

⁵⁰ Там же. С. 96–97.

⁵¹ Хаким-Бей. Хаос и анархия. Революционная сотериология. М., 2002. С. 34.

⁵² Там же.

ких слов, а только чудовищную движущуюся картинку, которую обеспечили именно те, на кого было совершено нападение. Немой акт, сыгранный бесчисленное количество раз перед глобальной аудиторией, — послание от зависимого меньшинства всему разнообразию людей. Это не соответствует ни понятию «Великий джихад», направленному, по Хаким-Бею, против сменившей «экономику взаимности» капиталистической виртуальной экономики, ни «малому» джихаду против «средств массовой одинаковости», против слияния тела с экраном и качественной мутации самих восставших.

Жанровая вооруженность системы, в которой Буш и Бен-Ладен встроены как участники одной драмы, придала масштабное вертикальное измерение «Американской трагедии», преподнеся ее как самый грандиозный в мире, беспрецедентный террористический акт. В соответствии с идеями Ги Дебора, можно утверждать, что Цинизм Спектакля «джихада в мире Макдоналдса» в том и состоит, что даже убийства и катастрофы он заставляет работать на себя, превращая их в саморекламу и в мифы, чреватые новой прибылью.

«Американская трагедия» разрушила прежнюю систему ценностей американцев, искоренила веру в стабильность и безопасность. С этого момента в их сознание началось активное внедрение мифологемы «Апокалипсиса» (а также «Избранничества», «Мессиянства») ⁵³. Если до этой трагедии земной шар воспринимался в основном как единое целое, то теперь он стал «двуполюсным». Христианский мир стал ассоциироваться с идеей добра, в то время как арабские страны — с идеей зла. После этой трагедии родилась новая держава — избранное государство, призванное выполнить особую миссию.

Сейчас еще трудно судить о долгосрочных последствиях этого нового типа события — глобального медиа-зрелища «вживую» (от чего оно подспудно «очищает» и к чему призывает). Ясно, что оно знаменует вступление человечества в XXI век аналогично зрелищу «оптимистической трагедии» штурма Зимнего дворца в 1917 году как истинного в своей кинематографической инспирированности вступления в XX век. «Само существование глобальной аудитории способствовало проведению и максимальному обнародованию атаки на глобализацию, а это событие, уже на новом витке, сделало из глобальной

⁵³ Карданова К. Мифологема «Апокалипсис» в языковом сознании современного американца // www.phiyoung.nw.ru/CONFERENCE/2004/Abstract/LeksRG.pdf

аудитории одновременно и исторический субъект, и исторический объект события. Это означает, что, с одной стороны, мы все участвовали в событии — и должны рассматриваться как его причина — в качестве потребителей зрелища. С другой стороны, террористы не сумели понять, что это первое глобальное зрелище может только увеличить распространение и силу воздействия медиатехнологии, которая и сделала его возможным, поскольку теперь принадлежность к глобальной аудитории представляется и более необходимой, и более привлекательной, чем когда-либо прежде... И если глобальная телевизионная аудитория однажды была так четко обозначена, то пути назад уже нет. Причем, хотя это обстоятельство не будет работать в интересах исламской фундаментальной аудитории, оно отнюдь не обязательно будет работать на пользу глобального капитала. Из аудитории, которую породило это глобальное зрелище, сформируется новый революционный класс будущего. И не потому, что известное событие позволило нам понять: мы все — субъект реальности, которую определяют катастрофические, насильственные события, но потому, что мы пережили опыт и аффект коллективной субъектности, порожденный новым массовым жанром — катастрофой»⁵⁴.

Текущий российский жанрострой

«Структуры *выходят* на улицы, ... структурные сдвиги *могут* объяснить социальные взрывы»⁵⁵, — опровергает С. Жижек, вслед за Лаконом, антиструктуралистский лозунг на парижских стенах мая 1968 года, что на улицы вышли отнюдь не структуры. Структуры выходят на улицы в форме определенных жанров. Жанровая система культуры в России распадается и устаревает с не меньшей скоростью, чем ядерный потенциал страны. Поиски национальной идеи сопровождаются пока так и не увенчавшимися успехом «Поисками жанра».

Картины расстрела Белого дома танками в 1993 году были целиком отданы на откуп американской компании CNN. Превращение мюзикла «Норд-Ост» в реальную трагедию освещалось в российских СМИ с этическими издержками, помноженными на журналистский непрофессионализм (показательно сообщение с подразумеваемым

⁵⁴ Флэтри Д. О логике глобального зрелища // Синий диван. 2002. № 1. С. 60.

⁵⁵ Жижек С. Ирак: История про чайник. С. 158.

внутренним смыслом одного из милицейских чинов, что один из террористов пытался скрыться, затерявшись в толпе журналистов). Повышенная нервозность отнюдь «не молчавших» террористов в Беслане была вызвана поначалу полным игнорированием их действий телевидением (спорный тут, конечно, вопрос: показывать или не показывать, но реально начавшаяся трагедия требует все же определенных правил, извините, «игры» от ее, хотим не хотим, реальных участников). Выразительные кадры отдельных эпизодов этой трагедии в газете «Известия» привели к смене главного редактора, что можно охарактеризовать как проявление жанрово-«охранительных» внутрисполитических эксцессов. Но и как следствие общемирового «паралича истории». Как комментирует увлеченность Американской трагедии «крупными планами» устами своего персонажа Фредерик Бегбедер: «Почему вам ни разу не показали наши раздробленные руки и ноги, наши разорванные туловища, наши вываленные внутренности? Почему скрывали мертвых? Это не профессиональная этика, это самоцензура иди даже просто цензура. Не прошло и пяти минут, как первый самолет врезался в нашу башню, а трагедия уже стала ставкой в информационной войне. Тогда патриотизм? Безусловно. Именно националистический рефлекс заставлял американскую прессу надувать щеки, прятать наши муки, вырезать съемки падающих детей, фотографии обожженных и “фрагментов” тел. Это был стихийный заговор молчания, беспрецедентный со времен первой войны в Заливе... Я отнюдь не уверен, что все жертвы согласились бы вот так взять и исчезнуть. Лично я бы хотел, чтобы нас показали всему миру». Дело, конечно, тут не в натурализме деталей, а в том, чтобы почти стихийно складывающаяся информационная идеологема не затмевала трагические судьбы конкретных людей. Точная осмысленная информация не шокирует, а вооружает, структурирует реальную трагедию, а не размывает ее.

Любопытнейший эпизод на фоне нынешней российской безжанровости – новый проект Бориса Акунина – «Жанры». В аннотации утверждается, что проект представляет собой «попытку создания своеобразного инсектариума жанровой литературы, каждый из пестрых видов и подвидов которой будет представлен одним «классическим» экземпляром». Это Набоков был писателем и собирателем бабочек — в отдельности. Акунин же теперь через жанро-«окукливание» перерождается в синтетичного писателя-энтомолога, распространителя штучных *насекомо-жанров*. Теперь, если ориентироваться на тиражи, в каждый дом может заползти или залететь эта насекомая коллекция в

составе «Детской книги» (с бабочкой на переплете), «Шпионского романа» (с пауком), «Фантастики» (с жуком) и так далее.

Новый акунинский проект приобретает характер едва ли не все-русского ударного жанростроя. В нем участвуют обычно конкурирующие друг с другом крупнейшие издательства России (АСТ, Олма-пресс, «Захаров»). Писатель Б. Акунин (поначалу только с одним обыгрываемым фамилию «Бакунин» инициалом) славен своей попыткой привить сюжетность и занимательность к нашему постмодернистскому дичку, которым он ранее занимался как литературовед Григорий Чхартишвили. Приветствовавший первоначальное рождение Б. Акунина Вячеслав Курицын вскорости заклеил «акунинщину» за приобретенный ею конвейерный характер. Сам писатель при получении литературной премии «Антибукер» выражал недоумение по поводу того, почему производимое им на досуге чтиво вдруг стало восприниматься именно как «настоящая» литература. Теперь он объясняет: «Мой проект представляет собой попытку реконструкции идеи массовой литературы и в этом смысле, наверное, соответствует духу и потребности новой эпохи».

Юрий Лотман полагал, что понятие «массовой литературы» подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Но где она сейчас, если именно носитель идеи массовой литературы становится и законодателем жанров? Понятие «массовая литература» касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в культуре. Выступая в определенном отношении как средство разрушения культуры, она одновременно может втягиваться в ее систему, участвуя в строительстве новых структурных форм. Критики отнесли ранние сочинения Акунина к жанру «викторианского» детектива. Время действия в «Левиафане» — 1878 год, когда уютная буржуазная цивилизация еще не столкнулась с катастрофическими потрясениями XX века. Но читательская масса сейчас скорее сравнима с читательскими ожиданиями 1920-х годов, нуждающаяся в групповом иллюзорном изживании недавних потрясений и загнанных вовнутрь комплексов. Тогда популярность сюжетов о Рокамболе и Фантомасе свидетельствовала об особой тяге внутренне не устоявшейся в определенных формах массы к воссозданию атмосферы тайны и приключения. И господствовавшая в СССР идеология немедленно взяла на вооружение эту потребность, сведя всю свою «научность», как заметил исследователь таких ситуаций искусствовед и философ Николай Хренов, к элементарным беллетристическим ситуациям — заговору, вредительству, разоблачению⁵⁶. Сюжеты

разоблачения «преступников» и их «признаний» были необходимы, чтобы держать массовое сознание в постоянном напряжении.

Какие предпосылки, в том числе и идеологические, таит «жанровое» нашествие Фандориных и их бесчисленных мутаций в ситуации нынешнего идейного вакуума общества? Остановка истории ведет к бегству в историческую авантюру. «Жанрострой» Акунина объективно представляет собой систему эстетического и исторического исчезновения в «хронодыры» примерно так же, как СНГ стал формой полувильзованного демонтажа СССР. Жанровая сверхзадача тут – смена читательских популяций, появление массового «постчитателя» как потребителя не осмысленной информации, а жанрово-сюжетной пустоты⁵⁷.

Вспомним, что создатель самой глобальной жанровой системы Гегель считал, что жанр трагедии имеет смысл лишь при ее встроенности в комедию как окончательный взгляд на земную историю в ее завершенности. Не повсеместный, но все же, кажется, имевший место в России крестьянский обычай из прошлой, но еще не окончившейся истории при переселении брать с собой на новое место жительства родных тараканов исключительно комичен. Вероятно, аналогично будет восприниматься в будущем и комедия текущего нашествия насекоможанров.

Современное состояние России в целом может быть охарактеризовано не иначе как односторонняя жанровая разоруженность, не позволяющая совладать с собственным трагизмом. На фоне очевидного факта, что в XXI веке Россия заняла нишу среди стран-производителей природного сырья и полуфабрикатов, приходится констатировать, что и в эстетической сфере преобладают жанровые полуфабрикаты. Жанровое мышление для культуры – один из способов не впасть в энтропийное состояние.

⁵⁶ Хренов Н. А. Психология искусства: переходная эпоха. М., 2005. С. 253.

⁵⁷ Люсый А. П. Рыночный жанрострой // Лит. газета. 2005. № 23.

Трагический катарсис: очищение страхом и состраданием

Олег Румянцев

Конец трагического сознания

Уже в самый момент рождения древнегреческой трагедии выявился ее всеобщий смысл, точно охарактеризованный А. В. Ахутиным как *открытие сознания*.¹ Случившееся он, вслед за М. М. Бахтиным, понимает «...как онтологическое событие, радикально меняющее смысл бытия, лучше сказать, впервые наделяющее сущее смыслом бытия».² Следует сказать, что событие «открытия сознания», конечно, не подразумевает (в статье Ахутина это становится понятно уже на первых страницах), что сознание, наподобие некоторого континента, можно открыть как Америку. Разум человека исполняет двойственную роль, выступая одновременно и как заинтересованный *имманентный участник* взаимодействия с миром, и как единственный якобы безучастный *посторонний свидетель*, удерживающий нормы воспроизведения упорядоченности данного взаимодействия. Открытие сознания выступает *тематизацией* этой двойственной роли разума, и в первую очередь — его *трансцендентной позиции* свидетеля и судии (Бахтин при анализе произведения называл ее точкой внеаходимости). Именно с этой позиции разум *обращается* к сознанию (к себе) как существующему здесь и теперь (в настоящем) и взаимодействующему с миром. Описывая эту основополагающую способность разума, В. С. Библер любил вспоминать присловье «отойдем и поглядим, хорошо ли мы сидим», подразумевая позицию разума, обращенного к самому себе.

¹ Ахутин А. В. Открытие сознание (древнегреческая трагедия и философия) // Ахутин А. В. Тяжба о бытии М., 1997.

² Там же. С. 117.

Важно отметить, что термин «тематизация» означает не только объективизацию, но одновременно и анализ, причем исходящий не из умозрения (узрения сущности) «Я», а из понимающего *вслушивания в разговор*. Следовательно, неизбежно возникает задача сделать язык, на котором ведется этот разговор разума с самим собой, предметом анализа. При этом следует не упустить из виду то обстоятельство, что объективизация трансцендентной позиции разума предполагает в качестве своего условия отделение мысли от ее выражения, — *отделение выражаемого от выражения*, которые в мифе нераздельны. С. Б. Долгопольский отметил, что если до греков был известен только показ в качестве способа передачи знания (делай, как данный герой), то греки, усовершенствовав изобретенное финикийцами фонетическое, или алфавитное письмо, нашли новый метод трансляции знаний (и распоряжений) — теперь можно прочесть данную книгу (и закон) «...до этого не разу не видев и не слышав, как ее читают. ... И поэтому у них возникла проблема: ... Если мысль можно отделить от ее носителя посредством письма, то как *относится выражение мысли к самой мысли?* (выделено мной. — О. Р.) ... Возникает проблема: выражение может циркулировать отдельно от мысли, может подражать мысли, миметировать мысль. Сложилось положение, когда можно делать (в том числе и думать), не понимая. Греческая культура выработала принцип «Один разумно движет, оставаясь неподвижным, остальные разумно движутся, оставаясь неразумными» (этой формулировкой мы обязаны М. К. Петрову).³

Такая внемирная позиция того, кто разумно движет, оставаясь неподвижным, — одно из важнейших условий возможности открытия (тематизации) греками Логоса, который есть и мысль, и закон, и слово, что созвучно тематизации индивидуального самосознания. Дальнейшие мои рассуждения будут развивать тезис, что трансцендентная позиция мысли конституирует трагедию, а отсутствие внемирной позиции мысли в современной культуре является хотя и не единственным, но самым ярким показателем завершения трагического сознания. Но это такое завершение, которое, в свою очередь, есть новое начало, поскольку трагедия передает свою функцию перманентного открытия сознания (притом, конечно, с течением времени и данная функция существенно модифицировалась, и сознание европейского человека уже другое) иной инстанции.

³ Долгопольский С. Б. Риторика Талмуда СПб., 1998. С. 13.

1. Объективизация самосознания в философии

Посмотрим сначала, как открытие индивидуального самосознания (или рефлексии) было понято в философии, потому что здесь, в отличие от обсуждения трагедии, почти не требуется домысливать, реставрировать и интерпретировать: философы сами отдают себе отчет в том, *как* и про что они думают. Перескажу кратко в важном для нас аспекте (естественно, привнося и свою трактовку) рассуждения М. Б. Туrowsкого (на его лекциях по истории диалектики)⁴ о рождении философии.

Если вечность для современников Гераклита — континуум, как себе тождественное состояние бытия, то Логос — начало определенности и различности. Логос воспроизводится одновременно и в паре с вечностью, и как объяснительный принцип. Получается, что Логос — тайна и вместе с тем — объяснительный принцип как органически приводящий многообразие реального мира через взаимозависимость к единству (осуществление единства противоположностей). Потому Логос является *синтезирующим началом*: ведь единства аналитически не получишь, следствие не предсодержится в причине, поскольку результат не очевиден относительно причины. Иными словами, речь идет об объяснении того, как возможно, что целое (результат как индивидуальность) больше суммы своих частей, для чего и потребовался Логос Гераклита. Первые философы открыли невиданную в мифологии оппозицию устойчивости мира и его текучести, *не допускающую культурного, мифологического разрешения* — посредством рассказанной истории некоторого культурного героя. В ответ на требование поиска опосредствующего третьего звена появился Нус, Логос. Однако Гераклитов Логос не имеет действительно объяснительного содержания, поскольку сам же и выступает как *субъект, решающий объектную оппозицию устойчивости/текучести бытия*.

В поисках объяснительного механизма разрешения этого противоречия Парменид пошел по пути анализа Логоса как третьего — синтезирующего, собственно бытийного начала. Парменид решил, что в антиномии устойчивость/неустойчивость определяющим началом является устойчивость, и, несмотря на явную бессмысленность, стал

⁴ Личный архив С. В. Туrowsкой. Надеюсь (и мы прилагаем к этому свои усилия — лекции готовятся к печати), что в ближайшие годы читатели смогут с ними ознакомиться.

проработать такое заключение. Из его установки выстроилось понятие бытия как единого, т. е. неподвижного и неделимого, а множественности, текучести он присвоил квалификацию небытия. Это подлинное начало философии, поскольку Парменид не разрушил, а *пересформулировал* исходную мифологическую оппозицию хаоса и порядка в оппозицию *бытие* – *небытие* (и лишь объективизацией этих фундаментальных понятий является антиномия устойчивости/неустойчивости, которые здесь соотносительны по определению). Понятие бытия как единого и есть формулировка той внемыслимой позиции (Единое, выступившее у Платона и особенно у неоплатоников как сверхлогичное) мысли, с которой она может обращаться к себе как участнице взаимодействий с миром и – тематизировать себя. Так в античности было сформулировано *иное как условие объективации мысли*.

В мифологическую эпоху «объяснение» явления, как установление его места в традиции, осуществляется с помощью «рассказа», воспроизводящего образцовую для данного события *актуальную* историю из жизни предков, отнесенную к «сакрализованному» времени мифа. Отныне же объяснением стала *логика* – «искусство» воспроизведения общего для всех подобных явлений, причем не в качестве общественной традиции, и как всеобщего, или – истины. Поэтому теперь, как обнаружил Парменид, одно и то же – мысль и *то*, о чем она мыслит. «*То*, о чем она мыслит» и есть *объективация мысли*, в силу чего Логос есть и мысль, и закон, и слово. Индивидуальная рефлексия порождает логику – *надиндивидуальное*, знание, или мудрость. В отличие от индивидуального знания – умения, принадлежащего преходящему миру по-мнению, который есть небытие или меон (мир чувств, не упорядоченный умом), речь теперь идет о надиндивидуальном знании мира-по-истине. Это уже отчужденное знание-по-истине, или наука – элитарное, по факту эзотерическое (несмотря на попытки Сократа и Аристотеля сделать его экзотерическим) знание. Тем самым, рефлексивное знание – это *бытие*, представленное в слове, или – объективизация слова, т. е. логика. Объективированный смысл заменил мифологический синкретизм, потому речь стала уже не только средством общения, но и *орудием* рефлексии, а ее субъектом выступил мудрец (представляющий новый социальный институт) в качестве носителя объективированного выражения космического Логоса.

Итак, тематизация индивидуального самосознания (рефлексии) в философии, возможная благодаря построению внемыслимой позиции мысли (иного), сопровождается рождением логики как объяснитель-

ного принципа и надындивидуального знания, а также – расщеплением мира. Видимо, одновременно *параллельно и взаимозависимо* открытие самосознания происходит и в трагедии. Причем главным образом именно посредством трагедии, где зрители соучаствовали в рождении индивидуального самосознания, это открытие стало *достоянием ментальности* греков.

2. Тематизация сознания в трагедии

Еще до своей тематизации сознание как замкнутое (захваченное миром) и скрытое существовало в мифе и ритуале, – но, естественно, не до конца замкнутое, поскольку жизнедеятельность мифа зависит от постоянного участия человека, воспроизводящего миф в ритуале. Конечно, трагедия – это уже не миф, а искусство, причем, как отмечает Ахутин, в данном случае «...искусство – это миф, в котором уже не живут, – его рассматривают, осмысляют, осознают... Открытие сознания – это я и хотел бы показать – составляет само содержание трагедии, то, о чем она рассказывает и что показывает. Трагедия есть зрелище сознания, сознание как зрелище. Героизм трагического героя – героизм предельного сознания».⁵ Трагедия, в отличие от истории, говорит не о единичном, а об общем; ее сюжетом является не страшное происшествие или несчастный случай, а общее «...как вполне возможное единичное происшествие... Трагическое событие поэтому не единично, а единственно по смыслу».⁶ В этом значении содержанием трагедии является подражание неоднозначной связи: законченного, целостного *склада действий*, т. е. мифа (естественно, уже эстетизированного эпосом) и взаимосвязанных с ним «причин» – *помысла и нрава* (этоса).

Трагический герой, замечает Ахутин, хотя и не без недостатков (ослеплен однозначностью своей правды), но скорее лучший, чем худший, и в нем жизнь доросла до судьбы, потому в трагических событиях исключена случайность, нелогичность. Однако миф не до конца стягивает в целостность жизнь героя, ведь его история представлена здесь в образе родового проклятия, неумолимого рока. В трагедии противостоят *равно мощные и равно правые* силы, а не добро и зло (правда и неправда), как в драме. Причем зрителя волнует не сюжет, поскольку

⁵ Ахутин А. В. Указ соч. С. 120.

⁶ Там же. С. 122.

ку, зная миф, он обладает божественной полнотой знания. Его интересует другое. Трагическая апория, *амехания* героя открывают изначальную несоизмеримость человеческой и космической (божественной) природы, и энергия действия превращается в *энергию сознания*, в которой соучаствует зритель, поменявшийся, под взором героя, с ним местами⁷. Зритель оказывается и *под обращением сознания*, и *самим обращением* сознания.

Тем самым зритель тематизировал двойственную роль разума, открыл самое сознание, его, как пишет Л. С. Черняк, *двуполусность*. Один полюс — это уходящая от себя мысль, мысль-в-ее-обращенности к иному, где она непосредственно отождествляет себя со своим предметом. А другой полюс — возвращающаяся к себе мысль, мысль-в-ее-обращении к себе, где она непосредственно отделяет себя от своего предмета: узнает себя как мысль о предмете (узнавание как припоминание).⁸

Еще раз выделю главное для меня положение. Ахутин цитирует М. М. Бахтина⁹, который писал, что изнутри переживаемая жизнь не трагична и не комична, но загорится трагическим светом лишь постольку, поскольку я выступлю *за пределы жизни*, займу твердую позицию вне ее. Ахутин заключает: «Если трагедия подражает мифическому событию, то она уподобляет зрителя Зевсу».¹⁰ И далее: «Трагическая *амехания* знаменует *точку выхода из мира* (выделено мной. — О. Р.), ситуацию радикального остракизма, которую трагедия осознает ... как глубинную черту человеческого бытия: его несоизмеримость с собственным миром и “этосом” этого мира».¹¹ Меня здесь интересует именно эта предпосылка трагического сознания, которая является хотя всего лишь одним из необходимых условий, но зато *обязательным*, — наличие внемирной позиции мысли. Данная позиция, трансформируясь, — иногда радикально, — сохраняется до конца Нового времени, являясь одной из важных составляющих классического европейского проекта культуры, а ее наличие обнаруживается в том числе *трагическим сознанием*.

⁷ Ахутин А. В. Указ. соч. С. 123–136.

⁸ Беренштейн А. Д., Черняк Л. С. Философско-математические начала телеологии // Логос живого и герменевтика телесности М., 2005. С. 28–32.

⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества М., 1979. С. 61.

¹⁰ Ахутин А. В. Указ. соч. С. 135.

¹¹ Там же. С. 137.

3. Два горизонта трансценденции

Поскольку анализ трансформации этой позиции не составляет прямую задачу статьи, то можно, минуя два с лишним тысячелетия европейской истории культуры, обратиться сразу к Новому времени. Новое время априорно принимает рациональную упорядоченность природы, а принципиальнейшее отличие от средневековой ментальности заключается в идее *имманентности* порядка миру. Поскольку мир устроен рационально и подчиняется имманентным законам, то субъектом является человек, обладающий разумом как своей *природной особенностью*, в чем и состоит главный предрассудок Просвещения — концепция естественного света разума. Но тогда получается логический парадокс: разум является имманентным участником и генератором исторического развития, а одновременно выносится за пределы развития как его предусловие — и таким образом оказывается причиной самого себя.

Можно предположить, опираясь на концепцию истории культуры, сформулированную Л. С. Черняком¹², что историю проекта модерна¹³ (XVII—XIX вв.) следует прочесть в качестве истории различения Иного как личного и безличного начала, что и является наиважнейшим *собственным делом* модерна. Узловым этапом на этом пути стало рождение новой науки, принявшей на вооружение принцип «познать — значит сделать». Именно пафос конструирования своего предмета (метод) позволил открыть для разума такое бытие, которое настолько отличается от мысли, что *не обращается само*, в качестве имеющего смысл, к человеку, но требует от мыслящего взять на себя ответственность за *явленность* смысла.

Непосредственность совпадения полюсов античного разума (уходящая от себя и возвращающаяся к себе мысль) обусловлена непосредственной очевидностью реальности, т. е. задаром подаренной мифом данностью иного. Ответственность разума за данность ему иного, выявленная Новым временем, была отрефлексирована Кантом, обнаружившим, что и иное, в свою очередь, двусоставно. Л. С. Черняк

¹² Черняк Л. С. Органическое как аналогия разумного // В. Ф. 1997. №1; Черняк Л. С. Кант: разум — художественный опыт — эмпирическое // Е: Психотворец. Обуватель. Философ. М., 2002; Черняк Л. С. Рациональность культуры // Теоретическая культурология. М., 2005. Сс. 21—34.

¹³ См., например: Визгин В. П. Антропоцентрический универсальный проект Нового времени // Теоретическая культурология. М., 2005. С. 80—102.

отмечает: «Но мысль-в-ее-обращении-к-иному здесь расщепляется на два противоположенных усилия. С одной стороны, это — мысль, *осваивающая* иное. Она приводит иное к структуре самой же мысли. Результат ее усилий — иное как овеществленная (буквально — объективизированная) мысль. Это мысль, *опосредствующая* иное, заставляющая его принять мысль. Таков Кантов рассудок. С другой стороны, мысль-в-ее-обращении-к-иному есть мысль, *опосредуемая* иным, мысль, *принимающая* иное в себя. Таково Кантово созерцание (*Anschauung*)».¹⁴

Таким образом, как показывает Черняк, в отличие от Античного, разум Нового времени оказывается трехполюсным. Во-первых, разум как инициатор обращения к иному, которое представлено здесь в формах его ответственности (в понятиях рассудка). Во-вторых, разум как обращенный к себе и выраженный в формах своего самоопределения (трансцендентальные идеи разума). В-третьих, разум как опосредствующий эти две свои роли, где он представляется в виде *созерцания* как адресат инициированных им свидетельских показаний природы. Другими словами, природа, или иное, выступает здесь субъектом, т. е. автором отношения иного к мысли, хотя формы этого авторства иного предоставлены ему разумом. Именно в этой третьей своей роли, заключает Черняк, разум Нового времени освобождает природу (иное) от статуса осваиваемой и тематизирует ее в качестве активного инициатора отношения с разумом как пассивным адресатом (активная пассивность разума).¹⁵

Тем самым получается, что только в Новое время теоретический разум впервые предпринял фундаментальную попытку освободиться от мифологической предпосылки знания (культуры вообще), тематизировав и включив в знание экспрессивность природы (иного). Тематизация мифологической предпосылки европейской культуры позволяла, в свою очередь, освободить ее религиозную предпосылку от античных одеяний. Новое время, возложив на разум ответственность за данность ему безличного иного (за экспрессию природы), *разделило Иное* на две ипостаси: *Иное, имеющее целью человека* (обращенное к человеку в его уникальности), и *иное как безразличное к человеку*.

¹⁴ Беренштейн А. Д., Черняк Л. С. Философско-математические начала телеологии // Логос живого и герменевтика телесности М., 2005. С. 40.

¹⁵ Там же. С. 40–41.

Так была сконструирована (или выявлена) неизбежная амбивалентность европейской культуры: ее антично-мифологические¹⁶ и иудео-христианские корни. Тем самым были заданы два горизонта трансценденции, положены две новые взаимозависимые (убережешь одну – скрывается вторая) позиции мысли (сверхъестественное и природа как иное), с которых она может тематизировать себя в качестве либо индивидуаль-но-личного самосознания, либо родового сознания (в философии – надындивидуальный трансцендентальный субъект). В трагедии Нового времени мы как раз и наблюдаем столкновение этих двух правд. Например, для Гамлета поступить – означает преступить закон: или божественный (убить отчима), или человеческий, родовый (не отомстить за отца).

После возникновения индивидуального самосознания, открытого в трагедии и тематизированного в философии, классический миф (для которого выражение неотделимо от выражаемого), казавшийся столь несокрушимым, лопается как мыльный пузырь. Он сразу теряет свою силу в качестве доминирующего способа понимания мира. Следует отметить, что сама надындивидуальная ментальность (верования, предрассудки, традиции, коллективное сознание, идеология), которую некогда представлял миф, никуда не делась, как раз наоборот – она в процессе истории культуры становится все мощнее. Однако дело здесь не в надындивидуальной ментальности самой по себе, а в том, что мифологическое сознание, в качестве предпосылки сознания и культуры, так и не было до конца преодолено. В этом смысле мифологическое сознание сохраняется, только питает его теперь не сила мифа, а робость индивидуального самосознания: в Новое время оно перекладывает свою ответственность на естественный свет разума. Трагедия и представляет здесь столкновение надындивидуального сознания, презентующего якобы объективные «природные» общественные законы, и индивидуального личностного сознания; в общем виде – столкновение природы и свободы.

Вместе с тем важнейшей заслугой Нового времени является еще, конечно, не окончательное, но уже радикальное освобождение человека от мифологического наследия. Новое время, обнаружив, что Иное выступает либо как всецело обращенное к человеку (Бог), либо как совсем не обращенное к нему («безразличная природа»), преодолело всего лишь очередную, но существенную веху, дистанцировавшись от идео-

¹⁶ Нечто подобное такой двойственности, отсветом которой являются две правды, затевающие тяжбу между собой в античной трагедии, можно увидеть и внутри греческой культуры, но это отдельный вопрос.

логии, конституирующей миф. После этого открытия представленная некогда в мифе интуиция *тотально обращенного к нам, но безразличного к нам* мира больше не составляет базового предрассудка. И как в свое время трагедия сделала открытие сознания достоянием ментальности античного мира, эти философские открытия Нового времени стали *достоянием ментальности* европейцев посредством реализации образовательного проекта Лейбница – Коменского.

4. Парадокс классического разума: экспрессивность природы как предусловие человеческой свободы

Парадоксальность разума Нового времени в том, что он, начав с разоблачения предрассудков, сформулировал собственный предрассудок (концепцию предустановленной гармонии, или естественного света разума), который все время преодолевается и в то же время вновь и вновь воспроизводится. Всеобщее в Новое время одновременно представлено и объективными *законами природы*, и субъективными *идеями разума*, а согласование достигается гарантированной Богом предустановленной гармонией. Парадокс одновременной объективности и субъективности всеобщего Кант разрешает, обращаясь к *радикальной конечности* человеческого разума. Эта конечность означает, что разуму не открыт первичный язык вещественного мира, но он сам *полагает границу* с природой, сообщая ее вещественному многообразию вид явлений. В «Критике чистого разума» эта *явленность* интерпретирована как *представления* рассудка. В явлении выражена не вещь-сама-по-себе, а представление, которое хотя и аффицировано вещью, но обнаруживается как результат активности разума. Гегель возвращает явлению статус экспрессии самой вещи (сущность является), но за счет элиминации радикальной конечности человека – как ответственности разума за полагание иного в качестве источника для человека самой *возможности существовать*. Теперь в явлении непосредственно светится мысль как *чистое бытие*, причем светится в силу того, что иное потеряло свою радикальную инаковость в отношении к мысли. Тем самым Гегель *реанимировал* предустановленную гармонию и возвратил разуму облик Естественного света.¹⁷

¹⁷ См. анализ этой «реанимации»: Черняк Л. С. Кант: разум – художественный опыт – эмпирическое // Ё: Психотворец. Обуватель. Филозоф. М., 2002. С. 357.

Итак, в античности идея *тождества* мышления и бытия имеет следующий вид. «Одно и то же — мысль и то, о чем она» означает формулировку объективации рефлексивного знания. Имеется в виду не историческое, например мифологическое, знание о предмете, а знание как *истинное воспроизведение* объекта-в-себе. Такое истинное воспроизведение и есть мысль, а поскольку мысль для античности бытийна, постольку мысль и объект — одно и то же: *объект сам по себе*. Для Гегеля природа-сама-по-себе является метафорой разума, объективацией, или отчуждением мысли, потому здесь «одно и то же — мысль и то, о чем она» означает: «то, о чем она» есть *чистая мысль* сама по себе, или *бытие*. Рефлексивная мысль обнаружила, что она познает сама себя. Соблазненная коварным змием, мысль через *объективацию* сама уподобилась змее, проглотившей свой хвост, — круг замкнулся. Объективация потому и является, по мнению Н. Бердяева, смертельным грехом, что она есть *способ и форма абсолютизации*. Верность этой мысли человек постмодерна проверил на себе, столкнувшись с феноменом техники (объективированной науки), превратившей человека в средство реализации ее развития.

Возможность разомкнуть этот круг *внутри рационализма* Черняк видит в том, что у Канта «...проблема соотношения природы и свободы не предполагает в качестве своего решения достижение разумом такого состояния, в котором он *не* аффицируем явлениями природы. ...Свобода в отношении природы не есть свобода от природы, но свобода в природе, получающей от разума тот статус, в котором она может обращаться к разуму, выражая саму себя. Поэтому в третьей *Критике*, возвращая явлению его интенциональность, Кант вынужден прибегнуть к дополнительному *регулятивному* принципу. Именно поэтому явление хотя и предстает здесь как выражение, но только — как-если-бы-выражение. ...Непосредственность средства мысли и природы все еще предполагается, хотя бы спрятанной, в естественности форм созерцания. Явление утрачивает свою экспрессивность не в результате чрезмерности... претензий разума, а в результате его юношеской робости. Даже когда этот разум решается разгласить ту мощь, которую он подозревает в себе, и открыто высказать, что это он, и никто иной, ответственен за экспрессивность бытия, он делает это с оппортунистической, застенчивой оговоркой *als ob* — “как если бы я обладал такой мощью”». ¹⁸ Таким образом,

¹⁸ Черняк Л. С. Кант: разум — художественный опыт — эмпирическое // Ё: Психотворец. Обуватель. Философ .М., 2002. С. 360 — 361.

Кант, почти покончив с предустановленной гармонией, практически преодолел *двух с половиной тысячелетнюю филиацию* идеи тождества мышления и бытия. Тем самым, как полагает Черняк, в Новое время, в рамках рационализма было намечено продуктивное решение антиномии природы и свободы¹⁹, которое тогда не реализовалось.

Безличный горизонт трансценденции (природа), заданный наукой, выступил в новой культурной эпистеме²⁰ *условием* открытия второго, личностного горизонта трансценденции. Однако поскольку безмолвное иное было отождествлено с иным как предметом человеческой деятельности, то вследствие потери для разума экспрессивности иного (природы) личностный горизонт трансценденции был замещен — точнее, «закрыт». Иное, адресованное самому человеку (его разуму), получило в Новое время статус трансцендентального субъекта²¹ (с которым индивид должен отождествиться в своем развитии): трансцендентальный субъект Канта, «Я» Фихте, абсолютный метод Гегеля, в тени которого скрылось Иное, обращенное лично к человеку.

Вместе с закрытием личностного горизонта трансценденции из знания «выпал», был утерян и конкретный живой человек. Его вновь обрели, «вернули» философия жизни, экзистенциализм, персонализм. При этом произошла дискредитация Просвещения и, соответственно, науки, с их рационализацией человека, как безнадежно некомпетентных в описании его экзистенции. Однако тем самым одновременно вместе с водой был выплеснут и ребенок — *исчезло различие Иного*, и оно вообще было вытеснено из повседневной культуры. В результате исключения из жизни Иного, нарушающего ее течение (смерти, страдания, «измененных состояний сознаний» и т. д.), повседневность стала единственной реальностью, превратившись в пошлую обыденность, а конечное существование человека стало абсолютной ценностью и бессмыслилось.

¹⁹ В. Дильтей, переформулировав эту антиномию в оппозицию наук о природе и наук о духе, лишь вновь воспроизвел ее. А решение, предложенное В. Виндельбаном — объединение этой оппозиции посредством ценности как вещи-в-себе, — оказалось несостоятельным, как обнаружилось в критике идеи ценностей Ницше и Хайдеггером.

²⁰ В Средневековье роль такого условия выполняло мифологическое античное Единое как иное.

²¹ Парадоксальная интерпретация всеобщего одновременно и как объективных законов природы, и как субъективных идей разума, о которой упоминалось выше, потребовала разрешения этого противоречия, что и явилось одной из важнейших задач немецкой классической философии, а трансцендентальный субъект стал одним из основных решений этой задачи.

5. Конец трагедии как тематизации личностного сознания

Уже со второй половины XIX в. успехи классического рационализма в естественнонаучном и техническом освоении мира вошли в разительное противоречие с малой эффективностью рационализма в объяснении жизни человека. А. Шопенгауэр обращает внимание, что жизнь человека, а тем более его история организованы вовсе не разумно. И разум, по его мнению, — всего лишь орудие в руках воли, которую Шопенгауэр строит по модели целесообразного характера человеческой деятельности. С подачи Канта Шопенгауэр полагает, что рациональное рефлексивное познание ограничено явлениями, и научная логика — это субъективно-метафорическое знание, а для интуитивного познания доступна вещь-в-себе и оно объективно. В терминах греческой философии, как говорил Туровский на лекциях по истории философии²², получается, что мир-по-истине — это воля и интуиция, а мир-по-мнению — это рассудочно-логическое знание, приспособленное к прагматическому использованию явлений. Открытость человека к истинному, объективному миру как воли представлена в искусстве. Ф. Ницше истолковал шопенгауэровскую волю не как мировую субстанцию, но в качестве характеристики жизненной силы человеческого рода, выраженной как искусство и интеллект, которые в культуре Древней Греции он квалифицировал соответственно как дионисизм и аполлонизм.

Ницше полагал, что возможность вырваться из круга тождества мышления и бытия, — т. е. из-под власти метафизики, открылась в *смерти Бога* как результате *нигилизма*, понятого в качестве основополагающего движения в историческом свершении судьбы европейской культуры. Смерть Бога означала для Ницше, по мнению М. Хайдеггера²³, распад и гниение сверхчувственного мира, идей, Бога, нравственного закона, авторитета разума, прогресса, культуры. Хотя многие народы были близко знакомы с греческой культурой, но только европейцы безоговорочно признали за греками *непререкаемый авторитет* своих учителей. К ним и обратился Ницше, пытаясь обосновать радикально конечного человека без помощи костылей *классической* метафизики. Этот замысел виден уже в «Рождении трагедии из духа музыки»²⁴, где он противопоставил два неродственных начала: с одной сто-

²² Лекции М. Б. Туровского по истории философии (см. сноску 4).

²³ Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет М., 1993. С. 178.

²⁴ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 57–157.

роны, светлое упорядоченное индивидуальное аполлоническое и, с другой стороны, темное стихийное надындивидуальное дионисийское постижение и освоение мира. Ницше здесь привлекло понимание материального конечного как жизненного порыва в качестве *беспредельного*, а идеального бесконечного — как *предела*. Их диалектику выявили еще пифагорейцы, для которых предел и беспредельное вместе создают число.

Уже в орфическом культе тяжба и сближение этих начал решались в пользу Аполлона, где несоответствие конечной телесной земной оболочки и бессмертной небесной души (или разума) разрешалось тем, что конечная оболочка истлевает, а бесконечная душа пребывает вечно. Синтез и борьба этих начал в трагедии и музыке, при сохранении *автономии* дионисийского, очень скоро перестали удовлетворять Ницше. И в «Опыте самокритики»²⁵, который он позже предпослал этой своей ранней работе, речь уже только о Дионисе, что понятно: ведь за Аполлоном потянутся вечные ценности и *прочая метафизика*. Отказавшись от образа реальности, устроенной в соответствии с некоторым разумным основанием, как от всего лишь успокаивающего еще примитивного и варварского мифа человечества, Ницше попытался обосновать реальность, опираясь на такую волю к жизни, для которой смерть — в форме дионисизма — выступила *единственным* конституирующим фактором. Попытка не удалась — его апология жизни и эксперимент с ценностями провалились²⁶, но Ницше, превративший свою рефлексию в *образ своей жизни*, одним из первых вступил в «эпоху постмодерна». Теперь, в постсовременности, необходимость *рефлексивного обоснования реальности* внутри своего повседневного образа жизни стоит перед любым обычным европейским человеком.

Концепция естественного света разума (сохраненная в трансцендентальном субъекте), питавшая философию доверия (классическую философию), оказалась в конечном счете *подорвана* главным образом философией подозрения (так П. Рикёр характеризует философию К. Маркса, Ф. Ницше, З. Фрейда). Вместе с тем исчезает и возможность (обеспечиваемая как раз концепцией естественного света разума) для разума занять внемысленную позицию, с которой он тематизирует себя как надындивидуальное сознание. Но индивидуальное

²⁵ Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 48–56.

²⁶ См.: Визгин В. П. Жизнь как ценность: опыт Ницше // Визгин В. П. На пути к другому: От школы подозрения к философии доверия. М., 2004.

самосознание не может существовать без надындивидуального: ведь там его предпосылки.²⁷ Трагедия в настоящее время стала невозможной потому, что из повседневности, как единственной реальности, было вытеснено Иное. Теперь некуда выйти за пределы жизни, и задачу перманентного открытия личностного самосознания как единственного по смыслу события, по-моему, уже не способна решать трагедия. Однако парадоксальным образом одновременно с потерей трагедией этой функции стало трагичным *само существование* человека.

6. Трагичность человеческого существования

Второй раз воспользуюсь не только идеями Туровского, но и предложенным им в уже упомянутых лекциях по истории философии способом изложения материала. Естественно, я пересказываю Туровского так, как его понял, а главное, по-своему расставляя акценты, привлекая дополнительный материал и свои соображения, поскольку меня здесь интересует только одна линия, а именно – каким образом экзистенциализм неизбежно выходит к проблеме «другого», а значит – к теме общения, культуре.

Экзистенциализм радикально сменил предмет философии – теперь это не противостоящая человеческому субъекту объективность, выступавшая критерием для знания, а существование человека в мире. Но в этом случае возникает недоумение: если объективность была субстанциально определена как бытие, то как быть с противопоставленным ей человеческим субъектом? Что же, он теперь – небытие или, может быть, – другое бытие? Но тогда как они соотносятся, если они различны по бытию? Оказалось, что есть единственный выход: признать, что бытие – это процесс существования индивида и его переживание своего существования. Причем здесь речь не может идти о субъективизме – просто потому, что экзистенция индивида не является субстанцией. Как раз наоборот – само обращение к понятию существования связано с отказом от идеи бытийного субстантивирования: ведь в этом случае бы-

²⁷ Осознание этого обстоятельства породило в XIX, а особенно в XX в. повышенный интерес к мифу. А затем – и попытки реставрации мифа неомифологическим сознанием (См.: Руднев В. Неомифологическое сознание // Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. С. 269–273), которые в послевоенное время быстро сошли на нет.

тие еще до всякого начала нашего существования подпирает его, и тогда человек оказывался бы просто тенью бытия. Потому единственной реальностью в мире выступает наше существование.

Признание экзистенции единственной реальностью означает отказ от ключевого тезиса классической философии о субстанциальном опосредствовании человеческого субъекта и объективного мира (например, как отказ от трансцендентального субъекта). Для экзистенциализма проблема бытия — проблема их *непосредственного* единства, а значит, человека нельзя рассматривать как субъекта (неважно — познания, бытия или истории), ведь тогда он в любом случае будет противопоставлен объекту. Следовательно, не годится и всякий рационализм, который ставит человека в позицию бесстрастного наблюдателя. Потому, считает М. Хайдеггер, определить бытие может только его участник, который непосредственно переживает бытие, осваивая его как собственную судьбу, собственное время. Тем самым существование человека (*Dasein*) и есть его личностное время, определения которого представлены переживаниями человеком своей судьбы, или — экзистенциалиями: забота, решимость, страх, бытие-в-мире и т. д.

Но тогда непонятно, как этот сам определяющий себя человек соотносится с многообразными обстоятельствами мира. По Хайдеггеру (это принял и Ж.-П. Сартр), человек вступает в существование, будучи «брошен в мир»: человек не противопоставлен объективному миру, но исходно дан вместе с ним; *Dasein* — всегда уже бытие-в-мире, открыто миру. Мир здесь не есть некоторое сущее вне *Dasein* (эмпирические вещи «мира» не имеют, они «безмирны»), а характеристика самого существования человека, его открытости.²⁸ Получилось, что человек в своем существовании одинок, но в то же время ведь его существование происходит во множественности обстоятельств того мира, в котором он живет. Вот как Сартр описывает эмпирическую множественность мира, в котором существует человек. «Каштан мозолил мне глаза. Зеленая ржавчина покрывала его до середины ствола; черная вздувшаяся кора напоминала обваренную кожу. ... Вещи представляли себя напоказ друг другу, поверяя гнусность своего существования. ... Мы являли собой уйму существований, которые сами себя стеснялись; как у одних, так и у других не было никаких оснований находиться здесь, каждый существующий, смущаясь безответным беспокойством, ощущал себя лишним по отношению к другим. Лишний —

²⁸ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 200–212.

вот единственная связь, которую я мог установить между этими деревьями, решеткой, камнями... И я сам — вялый, расслабленный, непристойный, переваривающий съеденный обед и прокручивающий мрачные мысли — я тоже был лишний».²⁹ Данная трагическая тупиковая ситуация выражается для экзистенциализма в проблеме «отношения к другому». Этот другой не эмпиричен: это не другая вещь (объект), не другой человек, не другой мир. Проблема другого в данном случае является проблемой *выхода* человека за пределы своего экзистенциального одиночества.

Для герменевтики В. Дильтея здесь располагается основная теоретико-познавательная тема. Как индивидуальность может сделать предметом общезначимого познания чувственную явленность чужой индивидуальной жизни? Сначала Дильтей настаивал, что познающий впервые узнает «что есть он сам» лишь из сравнения с другим субъектом, а потом оказалось, что в другом он может усмотреть лишь то, «что уже есть в нем самом». В общем виде этот метафизический круг (который воспроизводится в герменевтическом круге) выражается в европейской культуре двумя основными формами как противостоящими друг другу познавательными стратегиями. Можно начать либо с очевидности существования мира — как позитивизм и, по сути дела, неопозитивизм, что в постпозитивизме приводит к проблеме личности: научное знание как инструмент достижения людьми культурных целей (С. Тулмин), личностное, неявное знание (М. Полани), органическая связь познания с содержанием исторического процесса, с человеком как субъектом истории (П. Фейерабенд). Либо начать с очевидности существования человека — как экзистенциализм, что приводит к проблеме другого. Последняя интимная тайна человека — это радикально Иное внутри него. Дух совершенен, когда он познает Космос (Авеста). В европейской традиции это открытие связывается с Сократом. Последовав призыву оракула «познай самого себя», Сократ заглянул внутрь себя и увидел там не мышцы и нервы, а Космос. В экзистенциализме эта инверсия происходит следующим образом.

Вопреки исходному тезису экзистенциализма о самоопределении индивида, получается, что определение себя возможно только через обращение к другому. Сколько бы ни отказывался экзистенциализм от утверждения о субстанциальности индивида, но его основополагающий тезис о том, что реальность индивида определяется не его быти-

²⁹ Сартр Ж.-П. Стена: избранные произведения. М., 1992. С. 131.

ем, а существованием, фактически и логически ставит это существование на место бытия, что и обнаруживается в попытках решения проблемы другого (как мира существования индивида). Оказалось, что в отношении Я к другому приходится искать определения бытия, а ведь экзистенциализм начинается с отрижения основного тезиса всей предшествующей философии о первичности бытия и утверждения существования как единственной реальности.

Для разрешения этой трудности экзистенциализм обращается к проблематике культуры, к понятию коммуникации. Другой по отношению к Я — непосредственно иной по существованию, потому их связь невозможна как непосредственная, из-за чего их отношение может выступать только как опосредствованное культурой. Это и сформулировал Хайдеггер в тезисе о том, что люди живут в языке. Иными словами, язык, или культура, исторически выступает в качестве экзистенциального предусловия существования человека как человечества. С одной стороны — релевантность другого Я, а с другой стороны — инаковость другого образуют культурный контекст предельной ситуации: разрыва между существованием, заброшенным в мир, и трансцензусом выхода за пределы существования. Но выхода куда? Для экзистенциализма речь идет либо о выходе в ничто как смерть (Сартр), либо в собственное бытие или трансценденцию (экзистенциальную метафизику). Вторым вариантом, предложенным М. Шелером, Г. Марселем, М. Хайдеггером, означает уже выход за пределы экзистенциализма.

Ясперс предложил разрешить эту предельную трагическую ситуацию следующим образом. Он противопоставляет экзистенцию и трансценденцию как существование и бытие, утверждая тем первоначальность экзистенции. Но это не предполагает непосредственной первоначальности бытия, поскольку человек, пребывая в потоке существования, не имеет прямого выхода в бытие. А оно представлено в экзистенции Я лишь в составе мироощущения, интуиции, веры — т. е. реальность бытия удостоверяется для людей только в их общении, коммуникации. Гарантом истинной коммуникации является, по Ясперсу, инвариантная культуре одухотворенность «Осевого времени» — времени наибольшей близости бытия, или Бога. Это есть и гарантия, и перспектива преодоления всех барьеров, разъединяющих людей. По Хайдеггеру, суждение о бытии (его восприятие) осуществляется с экзистенциальной позиции существования — тем самым для Я невозможно овладеть бытием, ведь это означало бы поглощение экзистенции бытием. Для него вообще невозможны никакие решения, апелли-

рующие к вечности, потому что в мире нет ничего вечного. Однако и по Хайдеггеру, явленность бытия не является предметом рационального обсуждения. Предельная явленность бытия выражена в культуре как нерелексивное мироощущение, как язык, который говорит человеком, а это, конечно, миф в широком смысле этого слова. Потому он здесь солидарен с Ясперсом, но только относит кульминацию реальности мифа в глубь веков – к «доосевым временам».

Туровский обращает внимание, что концепцию «Осевого времени» – времени акме изначальной культуры человечества – Ясперс и Хайдеггер развили под влиянием Ф. Ницше. Ницше понял шопенгауэровскую волю как жизненную силу человеческого рода, выраженную в двух органических началах: дионисизм и аполлонизм (неистовый жизненный порыв и упорядочивающее гармоничное рациональное начало), которые в досократовские времена, по мнению Ницше, взаимно уравновешивали друг друга. Эта *точка равновесия* и есть постоянно воспроизводимое в истории ее начало. Под влиянием древнеиндийского учения о карме Ницше обозначил эту циклическую природность истории понятием вечного возвращения. Тем самым речь здесь идет об обращении не к некоторым историческим реалиям, а к весьма произвольной теоретической конструкции. Таким образом, позитивное решение Ясперсом и Хайдеггером проблемы Другого посредством использования концепции «Осевого времени» выглядит неосновательным и носит весьма случайный характер, хотя сам по себе поворот от экзистенциальной проблематики к теме языка и общения, конечно, является продуктивным и основательным. На первый взгляд представляется, что роль трагедии как конституирующего механизма перманентного открытия сознания человека, как отношения порождающего и воспроизводящего человека может взять на себя общение.

7. Общение как стержень цивилизации

На протяжении девяти десятых времени своего существования человек вовсе не производил орудия труда, т. е. не занимался тем, что теперь считается самым важным – совершенствованием техники. Он обходился одним шельским рубилом, которым и мясо резал, и волосы стриг, и на стенах рисовал. Если историю сравнить с марафонской дистанцией 60 километров, то 59 из них мы только им и пользовались, и, по сути, лишь с неолита стали появляться новые орудия труда,

а техника возникла вообще на последней стометровке. Чем же люди занимались всё это время?

Они занимались тем, что *отрабатывали формы общения*. И именно эти формы общения заложены в основание цивилизации, и не только европейской. Используя афоризм Ницше, за все тысячелетия своей истории человек всего лишь только и научился, что держать свое слово. На эту божественную ответственность человеческого слова опирается и ею же выстроенная человеческая цивилизация, ведь она является следствием невероятной продуктивности человеческой коллективности. Видимо, в той якобы безмолвной для нас части истории и укоренены смыслы, звучания и ритмы слов, с которыми имеет дело поэзия (в том числе и хайку), что позволяет говорить о роли поэзии в производстве форм общения. Но это предположение здесь выступает только как гипотеза, впрочем, уже давняя, проработанная и признанная.

Как считает П. П. Гайденко, еще Шелер предвещает ход Хайдеггера, предлагая видеть в языке то «третье», в чем «Я» и «Другой» открыты друг другу как личности. «Те содержания наших переживаний, для которых в языке есть соответствующее имя, слово, совсем иначе входят в наше самовосприятие, чем те, которые безымянны, для которых “не найдено слово”. Поэтому творцы языка (а к ним, по Шелеру, прежде всего принадлежат поэты, наделенные даром откровения слова для еще безымянных переживаний) выполняют важную функцию: «Они расширяют... возможное самовосприятие остальных... Они-то и производят новые борозды и производят членение потока и таким образом впервые показывают воспринимающим, что же именно те переживают. В этом миссия всякого истинного искусства: не воспроизводить данное... не изобретать нечто в субъективной игре воображения, а вторгаться во вселенную мира и души, делая тем самым возможным созерцание и переживание объективного и сущего...» Этими своими исследованиями языка и восприятия Шелер, в сущности, уже наметил ту постановку вопроса о понимании, которая была позднее развита Хайдеггером. Ставя проблему языка как стихии, опосредующей не только мое понимание другого, но и мое самовосприятие, — как стихии, которая есть не просто *средство понимания*, а само *понимание как таковое*, Шелер тем самым, в сущности, предлагает видеть в языке то «третье», в чем «Я» и «Другой» открыты друг другу не только как логические субъекты, но как «целостные индивидуальности».³⁰ Получается, что

³⁰ Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С. 408–409.

язык выступает здесь как некоторый «трансцендентальный лингвистический субъект» с человеческим лицом.

Христианская цивилизация тоже базируется на новых формах общения, выработанных сначала всего лишь десятками, потом сотнями христиан. Века спустя фундамент образа жизни Нового времени (быть человеком — значит быть ученым, чему и обучают в школе) был заложен личностным общением всего нескольких десятков ученых, организованным М. Мерсенном и Г. Ольденбургом (так называемая «Эпистолярная республика ученых»). И та наука, которую мы теперь характеризуем как научный дискурс, явилась только объективизацией этого общения, а техника, в свою очередь, выступила как вторичная объективизация уже научного знания.

Индивидуальная рефлексия порождает объективизированное надындивидуальное знание. Это знание в проекте модерна трансформируется в метод (понять — объяснить, как сделано), производя в качестве своей уже вторичной объективизации технику. Последняя, превратившись в машину реализации желаний, оказалась вынужденной сама же и имитировать реальность, и порождать желания или эксплуатировать фундаментальные человеческие потребности. Техника как объективизация продуктов индивидуальной рефлексии вошла в неразрешимые противоречия с самим рефлекслирующим человеком, поставив его в повседневной жизни перед вопросами и выборами, над которыми ломал голову Великий инквизитор в романе Достоевского.³¹

Техника вышла из-под контроля и теперь развивается уже по собственным законам, навязывая людям приспособленные к ней действия, формы коммуникации, цели... но в то же время и без нее мы не можем обойтись. Дело здесь не только в опыте повседневной жизни, но и в глубине той традиции, на которую опирается техника. По Гуссерлю (теоретическая установка как незаинтересованное созерцание сущностей) и Хайдеггеру (забвение бытия), *метафизические* основания техники заложены еще с Платона и Аристотеля, а может быть и Гомера, т. е. с истоков европейской цивилизации. Конечно, такой ретроспективный взгляд предполагает высокомерную трактовку современным человеком себя как результата истории. Вместе с тем этот достигнутый результат сейчас уже мало кого удовлетворяет. И с таких позиций

³¹ См.: *Беляев В. А.* По направлению к эзотерике // *Философские науки.* 2004. №9. С. 119–138.

важнейшая направленность современной поэтической и художественной практики (что далее я разберу на примере поэтики хайку за пределами Японии), как мне представляется, *оппозиционна* и в некотором смысле *дополнительна* технике. Смысл этого тезиса должен разъясниться в заключительной части статьи.

Фундаментальность характера общения заключается в том, что общение не является одним из присущих человеку (или коллективу) свойств; оно само является некоторой данностью — ограниченностью, необходимо присущей каждому, и только при условии этой ограниченности человек может обрести свое собственное лицо. Определенность и определённость, в свою очередь, являются не свойством границы, а задаются самим фактом граничности.

Однако выступает ли общение предпосылкой существования человека, а значит — и его культуры? По-моему нет; и здесь прав М. Б. Туровский³², который считает, что общение не обнаруживается в качестве предпосылочного определения человека потому, что тогда упорядоченность (ведь общение — уже упорядоченность) и индивидуальность (определенность человека) пришлось бы рассматривать как исходные. А индивид (и упорядоченность) является не началом, а концом; ведь индивид есть результат, поскольку он вобрал в себя содержание собственной истории, т. е. целостность. Другими словами, здесь полная взаимность: индивид есть целостность, потому что целостность есть индивид. Таким образом, непервоначальность общения не позволяет ему взять на себя функцию классической трагедии — роль отношения порождающего и воспроизводящего человека; общение выполняет фундаментальную роль в общежитии людей, но не оно конституирует человека.

По-видимому, Хайдеггер практически во всем согласен с концепцией языка Шелера (только не принимая претензию языка на роль трансцендентального субъекта), но его мало интересует вопрос о возможности понимания индивидуальности другого и даже себя. Было бы «кому» и «что» понимать, а уж друг с другом как-нибудь разберемся. Соображения о непервоначальности общения, в духе тех, которые изложены мной выше, заставляют Хайдеггера утверждать, что сначала надо обосновать существование человека, а уж потом можно говорить об общении. Именно для такого обоснования Хайдеггер в своих

³² Туровский М. Б. Философское обоснование истории культурологии (методологический семинар). М., 1993. С. 127.

поздних работах и обращается к языку. Итак, Хайдеггера волнует в отношении языка другой, чем Шелера, вопрос – о том, как язык приносит весть бытия, обеспечивая экспрессивность бытия. Ведь тем самым обосновывается и существование *Dasein*, и содержательность общения. Его интересует, как возможен язык в качестве речи *Sein*, что обеспечило бы возможность открытости (понимания), т. е. *смысла бытия Dasein*. Однако язык, по мнению Хайдеггера³³, испорченный метафизикой, не способен исполнить эту свою роль и свершить судьбу бытия.

Здесь нельзя обойти вниманием еще одно важнейшее назначение языка – уже потому, что это имеет непосредственное отношение к феномену трагического сознания. Язык является экзистенциальным предусловием человеческого существования в том смысле, что выступает и способом приобщения человека к надындивидуальной ментальности, и ее представителем. Принесенная Новым временем индивидуализация человека значительно изменила его взаимоотношения с надындивидуальной ментальностью. Видимо, это является еще одной причиной невозможности трагедии в современной европейской культуре.

8. Взаимоотношения современного человека с надындивидуальной ментальностью

По наблюдению К. Г. Юнга³⁴, душа человека всегда располагается частично внутри человека, а частично – снаружи. Причем в древности даже по большей части снаружи: например, в мифе, ритуале – как присвоенные человеком роли (которые с возрастом менялись) и его призвание. По-моему, можно уверенно предположить, что именно эта «внешняя» часть души налаживала взаимоотношения, *консолидировалась* с надындивидуальной ментальностью – в нашем случае с мифом. Осуществленная Новым временем индивидуализация привела к тому, что автономный человек включил внутрь себя всю эту внешнюю часть души. Случилась небывалая в истории культуры ситуация, когда порвалась *содержательная, культурная связь* индивида с надындивидуальной мен-

³³ См., например, критику надежд на естественный язык (*Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 259–273*).

³⁴ *Юнг К. Г. Проблема души современного человека // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 203–222.*

тальностью (традиции, пред-рассудки, верования, коллективное сознание). С одной стороны, пред-рассудки, верования оказались внутри человека, выступив в качестве «подсознания», которое выполняет роль цензора, ворот, коллектора³⁵ на пути к сознанию.

Но, с другой стороны, это «подсознание» выступило как враждебная сила, представляющая надындивидуальную ментальность, которая предопределяет поведение человека против его воли³⁶ (точнее — не считаясь с ней). Это, конечно, парадоксальная ситуация, поскольку и в истории, и в личной жизни человек становится индивидом, проходя *инициацию* приобщения к надындивидуальной ментальности. Если раньше «внешняя» часть души была ее мощной составляющей, то в Новое время от нее остались лишь вера в прогресс и в возможность суррогата частичного бессмертия в произведениях рук, ума и сердца человека («Нет, весь я не умру / душа в заветной лире / Мой прах переживет ...»).

Постмодерн характеризуется в данном аспекте тем, что от этой «внешней» части души вовсе ничего не осталось (она вся включилась внутрь рефлексирующего индивида), и таким образом складывается описанная диспозиция. При этом «подсознательная» часть души никогда не выступает как сила, равно-мощная и равно-правная с индивидуальным сознанием. Но «подсознание» проявляется либо как маломощный и незначительный рудимент, когда человек пребывает в состояниях культурных автоматизмов, либо как сверхмощная сила, определяющая на девяносто процентов его чувства, мысли, поступки, когда человек оказывается в ситуациях необратимых событий³⁷, пограничных состояний — вообще «приходит в сознание». Причем всегда для индивидуального сознания это если и не враждебная, то во всяком случае *чуждая* сила. Наряду с отсутствием внемысленной позиции разума (точнее — взаимосвязано с этим), отсутствуют и две радикально разные (равно правые и равно мощные) и одновременно теснейшим образом взаимосвязанные силы — индивидуальное и надындивидуальное сознание, наличие которых необходимо для существования трагического сознания.

³⁵ Я здесь отталкиваюсь от образа таламуса, который выступает как коллектор, распределяющий афферентную (чувствительную) информацию к зонам коры полушарий переднего мозга.

³⁶ Юнг полагал, что именно включение всей души внутрь человека открыло ему бездны бессознательного.

³⁷ См.: *Токмачев К. Ю.* Необратимые события // Теоретическая культурология. М., 2005. С. 72–79.

Собственно, в первую очередь трагедия стала невозможной потому, что изменилось понимание человеком себя, мира и своего места в нем.

9. Открытость мира и открытость человека

Человек конечен в силу своей рефлексивности. И даже нельзя сказать «в силу», потому что это просто *одно и то же*, поскольку конечность человека, или его открытость миру, означает, что он сам полагает себе предел (ведь он открыт — не определен относительно мира). Другими словами, конечность человека предполагает его ответственность за *синтез* границы с иным, которому он обязан своим *существованием* (человек здесь определен именно по существованию, а не по бытию, о чем речь пойдет далее). Тем самым такая конечность означает включение не просто образа иного, а самого иного в себя, замыкание на себя, а это и есть рефлексия.

В мифологические времена такая рефлексия осуществлялась как коллективная рефлексия ритуала, а индивидуальная рефлексия в зародышевом виде была представлена как импровизация. Осуществление этой процедуры индивидом — рождение индивидуальной рефлексии, объективация мысли (а стало быть, и трансцензус к объекту-самому-по-себе) — реализовано в Осевое время. *Осмысление* данного обстоятельства (а значит, конечности человека) — заслуга Просвещения. Конец «языческой» надежде на бесконечность души человека, данной ему *от природы*, de facto положил Кант, а de jure — Хайдеггер. Теперь человеку, в отсутствие природных гарантий, надо самому побеспокоиться о своей бесконечности.

Границу с природой полагает сам конечный человек, наделяя ее тем самым статусом являющейся, и этой процедурой человек выстраивает безличный горизонт трансценденции: безмолвное, не обращенное к человеку и безразличное к нему иное — природу. Ответственность за синтез (возможный благодаря открытости человека миру) этой границы наделяет человека, пока еще *только как Dasein*, определенностью по его существованию, т. е. *здесь и теперь, в настоящем*. А в качестве *индивида* человек получает свою определенность в *диалогическом отношении* с другим человеком. А. А. Ухтомский писал³⁸, что, только по-

³⁸ Ухтомский А. А. От двойника к собеседнику // Ухтомский А. А. Доминанта. СПб., 2002.

ставив центр вне себя, на другом, человек впервые обретает то, что можно назвать лицом. Однако прежде чем получить данную определенность, человек должен уже *быть*. К таковому бытию человек призывается *обращением к нему Бога*. Потому именно *обращенность* не просто тематизирует самосознание человека (как это делала трагедия), а порождает и конституирует самого человека.

Границу человека с лично обращенным к нему Иным полагает само Иное (Завет заключается по инициативе Бога, а не человека), и в этом *залог* потенциала бесконечности человека. Открытость человека миру означает, что мир как целое для него есть неопределенность (Ничто, или Ужас), в мире-самом-по-себе нет единства, его единство — в человеке. Но мир постольку может получить от человека квалификацию целостности, поскольку, будучи в человеке *лишенностью, просветом, Dasein*³⁹ содержит в себе возможность принять это определение. Человек потому и есть единство мира природы, что, бытуя в мире, не имеет в нем места, он не от мира сего, просвет в мире. Зато сам человек своей целостности в себе не содержит, его единство не в нем самом, но и не в мире. В этом смысле человек лишен единства и в качестве таковой лишенности есть *просвет*.

Итак, мир не имеет в самом себе свое единство (есть только его возможность как лишенность), а получает (точнее, может получить, а может и не получить) его от человека, который *замечает* в мире эту лишенность. Подобным образом и человек свое единство имеет не в себе, но *может обрести* (или не обрести) его от личностного Иного. Человек принимает это единство именно в качестве адресата личностного обращения Иного к нему самому. Однако граница с таким Иным не может быть положена самим человеком, поскольку тогда Иное было бы определено как *онтологическая гарантия единства* человека, а человек онтологически есть тот, кто *лишен гарантий*, кто свободен сам, а потому не имеет гарантий и от Иного.

Иное может открыться и не открыться. Лично обращенное Иное, через которое и в котором человек обретает свое единство и целостность, *исполняет смысл и высшую цель своего существования*, безусловно, выступает для христианина его Богом. Человек в своей последней

³⁹ Предложенная здесь интерпретация, хотя и опирается на идеи Хайдеггера (См., например, работы: «Письмо о гуманизме», «Время и бытие» // Хайдеггер М. Время и бытие М., 1993; Хайдеггер М. Очерки философии. О событии // Историко-философский ежегодник 2000. М., 2002), но принадлежит мне, и, естественно, он не несет за нее ответственности.

сути есть лишенность единства, просвет в самоожесточенности, и в этом (только в этом) смысле он есть *открытость Иному как Богу*, есть возможность принять от Него свое единство. Данная лишенность выражена в том числе и предчувствием своей бесконечности. Но этого единства христианин может и не получить: лично адресованное ему его собственное единство может и не состояться, Бог может не открыться в нем.

Рефлексивная самооценка человеком себя как бесконечного неизбежно порождает трансцензус, поскольку возможна только перед лицом Абсолюта. Открытость человека миру — это *открытость мира*, а для человека — это рефлексивное замыкание на себя, его конечность. А открытость личностному горизонту трансценденции — это *открытость человека*, его бесконечность. Европейский человек есть открытость мира потому, что человек открыт Богу, от которого и может получить определенность по бытию, бытию как времени. То есть определенность во *времени полиса*, а не во времени ойкоса (как сказали бы греки), или во *времени вечности* Града Небесного, а не в тварном времени Града Земного (как сказали бы в Средние века), во *времени истории*, а не в безвременье предрассудков традиции (как сказали бы в Новое время), в *свободном времени*, а не в рабочем времени, создающем потребительскую стоимость (как сказал бы К. Маркс), во *времени потока сознания* (экзистенции), а не в физически измеримом нивелирующем времени толпы (время *Das Man*), во *времени культуры*, а не в цивилизационном времени.

Вместе с тем предположение *непосредственного сродства* мира с человеком, наделяя его от природы данной бесконечностью души, не только делает мир закрытым и в себе целостным, но и человек оказывается в себе целостным, самодостаточным, закрытым. В силу этого радикальная конечность человека, его открытость для мира оказывается, в свою очередь, *условием* осознания им своей открытости личностному Иному. Тематизация человеком своей *открытости миру* и есть выстраивание им своего места как сферы человеческой свободы и ответственности — культуры.

В этой конструкции можно убрать Бога. Но тогда надо говорить, что обращающееся (адресант) есть Ничто (не в гегелевском и даже не в хайдеггеровском смысле). И мир окажется лишенным целостности, и человек тоже; вот эта лишенность целостности и есть то Ничто, которое обращается к (будущему) человеку. Другими словами, тогда получается, что человека конституирует отсутствие (хочется сказать — жажда) личной обращенности. Вообще говоря, это Ничто — Ужас, и не в

хайдеггеровском смысле — как неопределенность (отсутствие целостности) мира, а в полном смысле этого слова.

Теперь необходимо обсудить то обстоятельство, что обращенность является вовсе не моментом общения, как нередко думают, а его условием, истоком. То, о чем речь пойдет дальше, направлено как раз на обсуждение исходного, т.е. порождающего человека отношения, а тем самым — истока общения. Мне представляется, что важной интенцией поэтики русских хайку⁴⁰, и — подозреваю — вообще современных хайку (особенно за пределами Японии) является поиск некоторых новейших форм общения, постоянно воспроизводящих его исток — *обращенность*. Центральным понятием данной статьи является концепт «обращенность», введенный Ф.Т. Михайловым⁴¹.

10. Обращенность — суть трагедии и ее преемница

Перед глазами у меня одно воспоминание из прошедшей зимы. Январь, морозное утро, лежит иней на траве, на листьях. С осени до января эти листочки и травинки терпели, держались только ради того, чтобы сейчас покрыться инеем и изобразить эту неопишемую красоту. А существовала бы эта красота сама по себе, без человека, явилась бы она? Нет, конечно, ее никто без меня не увидел бы. Но, с другой стороны, ведь никто эту неопишемую красоту не придумал — это экспрессия самой природы. По моему мнению, поэтика хайку культивирует обстановку, позволяющую «говорить» самой вещи, самой природе. Но что это значит?

Евгений Борисович Рашковский⁴² обратил внимание на то, что в русском языке природные циклы сроднились с богослужебными, церковными циклами, и традиция русских хайку тонко соотносит в нашей культуре два несопоставимых, даже враждующих языка: язык природно-церковного цикла и язык урбанизма (т. е. природное и городское).

⁴⁰ См.: Хайкумена (Альманах поэзии хайку). Вып. 1. М., 2003; Вып. 2. М., 2004.

⁴¹ См.: Михайлов Ф. Т. Обращенность // Теоретическая культурология. С. 124–129.

⁴² Рашковский Е. Б. Выступление на круглом столе «Интернет-пространство и World-Хайку: быт и бытие культуры» // Хайкумена (Альманах поэзии хайку) Вып 3–4 (в печати).

Действительно, ведь когда мы сегодня заявляем, что хайку позволяют «говорить» самой природе, невозможно вынести за скобки, что это происходит в XXI веке. Здесь речь идет не о том, что я, как об этом думали мифологичные, непосредственно услышал первичный язык вещей. И современные хайку, по-моему, вовсе не культивируют это языческое переживание самовыражения, самоговорения природы. Речь здесь идет о личной обращенности ко мне, а я понимаю, что формы, в которых явлена мне природа, мною же ей и предоставлены. Другими словами, это не посланная мне природой весть (я дал ей форму, в которой она смогла обращаться ко мне), поскольку природа лично ко мне не адресуется. И не обращение ко мне Бога, оформленное как красота природы (предустановленная гармония порядка вещей в мире и идей в голове), поскольку Он как раз обращается непосредственно лично ко мне, и не я сообщаю форму этому обращению. Но тогда что же означает ясное ощущение, что и в увиденном мною пейзаже, и в хайку речь идет об экспрессии самой природы? По-моему, только здесь мы и обнаруживаем *внутреннюю суть* самой обращенности.

Дело не в содержании информации, которую предоставляет мне эта обращенность, а в ней самой. В. В. Биbihин писал, что гипертрофированное развитие средств массовой коммуникации, которые мелют всякий вздор, создает впечатление, будто все готово, чтобы сообщить человечеству некоторую весть, замерло в ее ожидании – а известия все нет.⁴³ Весть, которую несет хайку, – это *обращенность* вещи, животного, растения, события *к человеку*. Индивидуальность человека начинается с *призыва к нему* (услышанного им), а не с его обращенности к другому. И смысл человеческого общения в обращенности ко мне, которая потому оказывается такой фундаментальной, что порождает человека, причем это происходит до того, как он обретает свою определенность (ее он обретает уже в общении). Порождает человека не в его существовании в настоящем (здесь и теперь), а в *его бытии*, т. е., повторюсь, – во времени вечности Града Небесного, во времени истории, в свободном времени, во времени культуры.

Само выражение «порождающее отношение» звучит здесь как каламбур, поскольку отношение, даже непосредственное, предполагает элементы этого отношения. А в данном случае человек только и возникает как адресат обращенности. Обращенность – это такое отношение, которое можно уподобить слову или взгляду, но особому, странно-

⁴³ Биbihин В. В. Новый ренессанс. М., 1998. С. 44.

му слову-взгляду, порождающему того, на кого оно направлено. Причем и тот, кто обращается, *существует лишь в этой обращенности* и не существует до или вне ее. Другими словами, в свою очередь и Обращающийся ждет *ответной весточки* человека. Обращенность выступает в качестве основания процесса порождения человека и в антропогенезе, и в истории, и в индивидуальной жизни, причем это перманентно порождающее человека и воспроизводящее его обращение. Мне не удастся подобрать более удачного выражения, чем назвать обращенность *конституирующим* человека процессом, подразумевая под этим термином тот смысл, который я попытался описать.

Обращенность конституирует человека в освоенной мифом доле мира в качестве человека этноса — как безадресная обращенность мифа, сохраняемая в ритуале. Конституирует его в Космосе (культуре) в качестве человека вообще (героя трагедии) — как обращенность к нему сознания. Эта обращенность удерживается философской любовью к мудрости, благу или истине (как идее идей). Конституирует его в истории как обращенность к нему Бога («Я открылся не вопрошающим обо Мне, Меня нашли не искавшие Меня»), сберегаемая в религиозном культе. Конституирует его в личной автобиографии как обращенность к нему родителей и других людей (о чем много пишет Ф. Т. Михайлов⁴⁴), хранимая в диалогическом общении посредством утверждения центра вне себя, на другом человеке.

Новое время, *разделив Иное на две ипостаси*, обнажило для европейской традиции амбивалентность ее предпосылок. Речь идет о двух избыточных и несводимых друг к другу предпосылках: античной и иудейско-христианской. Ответственность человека за свою открытость *для непосредственной данности* ему природы (ее экспрессии, явленности, обращенности к человеку) позволяет человеку удержать *себя как границу* природы. Имеется в виду граница процесса развития природы, и сама граница выступает здесь как процесс и «субстанция», словами Хайдеггера — время как бытие. А в качестве границы — конечно же, *опосредствование* и результат развития (хотя и постоянно преодолевающий себя результат). Только опосредствование здесь не следует понимать в смысле медиатора, посредника в отношении двух контрагентов, поскольку речь идет об открытости человека для *непосредственного* отношения с природой (вещью), и никакого другого (кроме

⁴⁴ Михайлов Ф. Т. Избранное. М., 2001 // Михайлов Ф. Т. Самоопределение культуры. М., 2003.

природы) контрагента здесь просто нет. И это также опосредствование не в том смысле, что Природа самоограничивает, самоопределяет себя *через посредство* человека, поскольку такой была как раз античная интуиция самовыражения персонифицированных сил природы. Для Нового времени именно человек *ответственен* за свою открытость для непосредственного обращения к нему природы. Человек потому выступает границей, т. е. субстанцией и опосредствованием, что сам полагает *природу как границу* (а не границу между собой и природой!) — как безмолвный горизонт трансценденции. Именно в таком качестве человек и осознает себя как адресат непосредственного личного обращения Бога, как *такую границу*, которой Бог самоограничивает Себя. Только разделив два горизонта трансценденции, очистив личностный горизонт от несвойственных Ему коннотаций, европейский человек понял свое место в мире своего Бога — и по-новому понял Его самого. Потому заданный наукой безличный горизонт трансценденции выступил условием открытости второго, личностного горизонта трансценденции.

Может показаться, что обсуждаемые мной условия для выработки новых форм общения, закладываемые в том числе и поэтикой хайку, слишком скромны, не грандиозны. Однако, как отмечает В. В. Биbihин, «...настоящее изменение приходит вдруг и так же незаметно, как все, что нами по-настоящему правит»⁴⁵ (вспомним эпистолярную республику ученых).

Дело в том, что техника как объективированный порядок жизни человека стала *частью его собственного тела*. У нас развиты те группы мышц, такие чувства и мысли, такой образ жизни и целеполагания, которые соответствуют технике. Она разместилась и вне, и внутри человека — во всех возможных смыслах этого слова. Именно «технике» нужна объективированная история, которая покоится на *натурально-естественных* основаниях и воспринимается как история *надличностных структур* — этносов, экономических отношений, политики и т. д. А переживание, которое затрагивается в хайку, приглашает нас совсем в другую историю, обоснованную сверхъестественно, трансцендентно, в историю культуры как времени личностного существования человека.

В этом смысле главное в русских хайку — не обращение к Востоку и даже не сама по себе открывающаяся экспрессия природы, которые

⁴⁵ Биbihин В. В. Новый ренессанс. С. 43.

здесь работают как лекарство от эгоцентризма, а возвращение человека к своему *первичному*, изначальному опыту, обнаружение себя как *просвета бытия, к которому обращается все сущее*. Не ради того, чтобы уйти к языческим интуициям, но чтобы выскользнуть (а не вырваться) из этого ядра техники и прийти к истинным началам культуры, выраженной в том числе и в этой технике. Причем новые формы общения, которые позволят возвести человеческую историю на трансцендентных основаниях, потребуются выстроить таким образом, чтобы и эта техника не рухнула, не превратила цивилизацию в гигантскую техногенную помойку.

Если культура — это искусство целей, то техника — всего лишь средства. Однако, как ясно обнаружил XX век (в первую очередь постструктуралисты), оговорка «всего лишь» очень коварна: ведь со средством как телесностью (в том числе как языком общения) связано принуждение власти. Потому опрометчиво альтернативно противопоставлять, например, хайку, культивирующие природную эксцентричную обращенность к человеку, и технику, выражающую городскую эгоцентричную обращенность самого человека. В таком случае именно техника, уже вошедшая в плоть и душу человека, выступит как *власть имеющая*. Эти две разнонаправленные силы можно соотнести соразмерно человеку только на том основании, которое его конституирует (что предполагает и переосмысление техники). Как я пытался показать, этим основанием и является *обращенность к человеку Иного*, постоянно заново начинающая человеческую историю в качестве личной истории человека.

Несмотря на совпадение Обращающегося и обращения (причем они крепко связаны, так что если изъять из обращения какой-нибудь элемент, то исчезнет и сам обращающийся), все же Обращающийся остается по ту сторону обращения. Хотя «по ту сторону» не предполагает *наличие некоторого места*, откуда звучит обращение. Это место — «*ниоткуда*», «*из ничего*», «*не спрашивай меня, откуда*» (потому секуляризированная философия точно определила это место как Ничто, которое уже не может выступать в качестве позиции разума). Это место становится образом лишь тогда, когда Обращающийся сместился, покинул это место. Получается, что не только образ Бога, но и вещи, животные, растения, события как обращающиеся к человеку — это след Бога, *которого здесь уже нет*. Порождает и конституирует человека обращение, звучащее из ниоткуда, из ничего. Именно обращение из ниоткуда надо *услышать и увидеть в данном следе*. В принципе это может сделать сам для себя любой человек; а вот для того, чтобы показать такое обра-

шение, необходима поэзия и — шире — вообще искусство (естественно, не всякое) или религиозная мистика (тоже не любая).

Подводя итог, необходимо выделить главное: человек все-таки *не самообоснован*, но его можно положить лишь *догматически, аксиоматически*. Именно эту установку, хотя и опосредованно, как мне представляется, культивирует поэтика хайку. И так, у меня получается, что функцию открытия сознания, которую некогда выполняла трагедия (по выражению Ахутина, трагический театр — сознание как зрелище и зрелище сознания), теперь взяла на себя *обращенность* к человеку, обращенность из ниоткуда. Однако тем самым выявилась внутренняя сущность и самой трагедии. По-моему, в этой ситуации именно обращенность, весть из ниоткуда, удерживаемая ответной весточкой человека, конституирует его самосознание и вообще самость. А вот заданной культурной традицией внемысленной позиции мысли, с которой она могла бы тематизировать саму себя как участницу взаимодействия с миром, теперь не существует. Человек должен индивидуально, на свой страх и риск, сконструировать данную позицию, и уж тогда можно принимать решение о том, как выстроить отношение с надындивидуальной ментальностью. Другими словами, положение современного человека в мире достаточно драматично, но вовсе не безысходно. Причем по-прежнему удерживаемое наукой (как интеллектуально трезвым отношением к радикальной внеинтеллектуальности иного) разведение личностного и безличного горизонта трансценденции, вопреки весьма распространенному недоверию к науке, является необходимым условием для того, чтобы человек мог внимать вести, обращенной к нему и конституирующей его.

Владимир Кантор
Ужас вместо трагедии
(творчество Франца Кафки)

Франц Кафка и его герой

Первый сборник Кафки мы получили как результат хрущевской оттепели в 1965 году (тираж не указан). В предисловии к сборнику объяснялось, что Кафка чужд нашей эпохе, талант его болезненный, он не понял своего времени, не верил в человека, боялся жизни, я цитирую: «замыкался в собственной личности, глубже и глубже погружаясь в самосозерцание, которое мешало ему увидеть полноту жизни, многоцветность мира, где господствуют не только сумрачные тона, но сияют цвета надежды и радости»¹. Между тем практически все великие писатели XX в. признали этого странного пражского еврея, не дописавшего до конца ни одного своего романа, величайшим писателем этого столетия. Сошлюсь хотя бы на Элиаса Канетти, называвшего Кафку «писателем, который полнее всех выразил наше столетие и которого я поэтому ощущаю как его самое характерное проявление»². Но аргументации советских литературоведов всегда шли не от сути дела, являясь как раз порождением того мира, который и описывал Кафка, мира, рационализованного безумия, противоречащего *здравому смыслу*. За красивыми словами о многоцветности скрывался, по сути, *страх* перед Кафкой, скрывалась *боязнь* нарушить свой душевный уют, потревожить себя *чужими* бедами, которые при ближайшем рассмотрении, не дай Бог, могут обернуться *своими*. А ведь Кафка не случайно оказался в зоне внимания мировой культуры XX в., ощутившей свою эпоху как самую трагическую в истории человечества (а точнее – отменяющей любую трагедию, превосходящим ее ужасом, ибо, как заметил Ст. Лем, для трагического противостояния личности

¹ *Сучков Б.* Мир Кафки // Франц Кафка. Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965, С. 8.

² *Канетти Элиас.* Диалог с жестоким партнером // Канетти Элиас. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1990. С. 56.

окружающему миру в лагерях Освенцима просто места не было). Дьявол перестал бороться за одну-единственную душу. Мир стал дьявольским водевилем: прошлое (и такое недавнее) столетие – время больших цифр, время ужаса, когда «жертвы приносятся в морально нейтральной зоне; ведется лишь их статистический учет»³. Обозначу сразу противостояние этих двух понятий – трагедии и ужаса. Далее об этом пойдет речь.

Считать Кафку далеким от наших проблем – значит утверждать, что нас миновали кошмары и катаклизмы XX века. Хотя, надо сказать, русские мыслители одними из первых заметили победоносный прорыв адских сил. В 1918 г. Е. Трубецкой написал: «На наших глазах ад утверждает себя как исчерпывающее содержание *всей* человеческой жизни, а стало быть, и всей человеческой культуры. <...> Наш русский кровавый хаос представляет собою лишь обостренное проявление всемирной болезни, а потому олицетворяет опасность, нависшую надо всеми. <...> Россия – страна христианская по вероисповеданию. Но что такое это людоедство, господствующее в ее внутренних отношениях, эта кровавая классовая борьба, возведенная в принцип, это всеобщее человеконенавистничество, как не практическое отрицание самого начала христианского общежития, более того, – самой сути религии вообще!»⁴

То, что предрекал Достоевский, говоря о совершающемся «убийстве Бога», то, что констатировал следом за ним Ницше, заявляя, что «Бог мертв», стало вдруг исторической и повседневной реальностью. Перепад от спокойствия европейской жизни к катастрофическому бытию зафиксировал и Семен Франк: «На место прежней, хотя с абсолютной точки зрения бессмысленной, но относительно налаженной и устроенной жизни, которая давала по крайней мере возможность *искать* лучшего, наступила полная и совершенная бессмыслица, хаос крови, ненависти, зла и нелепости – жизнь как сущий ад»⁵. Фантастический реализм Кафки выглядит почти описательным по отношению к нашей действительности тридцатых годов. В своем повествовании «Вишера» (которое сам автор обозначил как антироман) Варлам Шаламов констатировал: «Шел июль тридцать седьмого года. Судьба

³ Юнгер Эрнст. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 200. С. 163.

⁴ Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. С. 191–192.

⁵ Франк С. Л. Смысл жизни // Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 157.

наша уже решила где-то вверху, и, как в романах Кафки, никто об этом не знал»⁶.

Не признавать значение Кафки даже как-то и неловко сегодня. «Кафка — один из самых великих авторов всей мировой литературы, — писал великий аргентинец Хорхе Луис Борхес. — Для меня он первый в нашем веке»⁷. Но, стало быть, повторим это, он и открыл новые художественные смыслы нового века, так резко изменившего образ жизни человеческого общества. Что же это за смыслы? И прежде всего, кто герой его прозы? Ведь именно появление нового типа героя каждый раз обозначало поворот в литературе: скажем, на смену сентименталистскому шел герой романтический и т. д. Здесь же, как мне кажется, смена была более решительной.

Кто же герой Кафки? Можно не придавать такого значения ономастике, как Флоренский, но безусловно, что имя героя много значит для писателя. Уже Левин в «Анне Карениной», разумеется, корреспондировал с именем автора — Лев Толстой. А все герои Германа Гессе, являвшиеся авторским вторым Я, имеют начальные буквы имени писателя: Ганс Гибенрат («Под колесами»), Гарри Галлер («Степной волк») и т. д. Конечно же, созвучны «Шолохов» и «Мелехов». У Кафки эта параллель вполне осознанна. Рассуждая в дневниках о герое рассказа «Приговор», Кафка, пишет: «Имя “Георг” имеет столько же букв, сколько “Франц”. В фамилии “Бендеманн” окончание “манн” — лишь усиление “Бенде”, предпринятое для выявления всех еще скрытых возможностей рассказа. “Бенде” имеет столько же букв, сколько “Кафка”, и буква “е” расположена на тех же местах, что и “а” в “Кафка”»⁸.

В «Процессе» главный герой — Йозеф К., в «Замке» — просто «К.». В этом «К.» явственно слышится намек на начальную букву фамилии писателя. Но именно намек. Вы можете отождествить героя и автора, а можете увидеть в этом «К.» некое намеренное абстрагирование от живой конкретики, перенесение действия в философическое пространство, где *здесь и сейчас* равнозначны *везде и всегда*. Но эта двойственность (автобиографизм и абстрагирование) заставляет читателя испытать духовную сопричастность автору, отделяя его тем не менее от героя, она создает художественный эффект, позволяющий проникнуть в то будущее, которое наступает, но еще не обрело плоти. Камю заметил: «В “Процессе”

⁶ Шаламов В. Вишера. М.: Книга, 1989. С. 54.

⁷ Борхес Х. Л. Моя жизнь служит литературе // Иностранная литература. 1988, № 10. С. 228.

⁸ Кафка Франц. Из дневников. Письмо отцу. М., 1988. С. 82.

герой мог бы называться Шмидтом или Францем Кафкой. Но его зовут Йозеф К. Это не Кафка, и все-таки это он. Это средний европеец, ничем не примечательный, но в то же время некая сущность К.»⁹.

Однако было бы безумием и нелепостью отождествлять героя и автора. Кафка, а не его герой, как писал тот же Камю, ведет процесс по делу обо всей вселенной. Означенная близость говорит лишь о тонких духовных симпатиях, связывающих творца и его творение. Эта связь отчасти лирическая, но сохраняющая отстраненность взгляда. Похож, да не очень. Вальтер Беньямин, на мой взгляд, точнее многих определил специфику кафкианских героев (да и наиболее близко к моей проблеме), так что грех было бы не воспользоваться его определением: «Индивидуум, “сам не знающий совета и не способный дать совет”, наделен у Кафки, как, пожалуй, ни у кого прежде, бесцветностью, банальностью и стеклянной прозрачностью заурядного, среднего человека. До Кафки еще можно было полагать, что растерянность романного героя есть проявление какого-то его особого внутреннего склада, его слабости или его особой сложности. И лишь Кафка ставит в центр романа именно такого человека, на которого ориентирована вся народная мудрость, — тихого, скромного, благонамеренного, человека, которого пословица всегда снабдит добрым советом, а старые люди — добрым словом утешения. И уж если так получается, что этот хороший по задаткам человек то и дело из одной неприятности попадает в другую, то вряд ли в этом виновата его природа»¹⁰.

Трагический герой всегда выламывался из народа, из коллектива, здесь герой неотличим от народа, и, стало быть, перед нами принципиально иная ситуация. Конечно, сам Кафка был другим. Сам Кафка отнюдь не походил на своих героев, он не был «человеком без свойств». Он был человеком страсти — увидеть, понять, записать. «Узником абсолюта» назвал его Макс Брод, который писал: «Святость — единственное правильное слово, которым можно оценить жизнь и работу Кафки. <...> Кафка не применял к себе обычных человеческих стандартов — он оценивал себя с точки зрения конечной цели человеческого бытия. И это во многом объясняет его нежелание публиковать свои работы»¹¹.

⁹ Камю Альбер. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде // Камю Альбер. Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. С. 95.

¹⁰ Беньямин Вальтер. Заметки // Беньямин Вальтер. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000. С. 263.

¹¹ Брод Макс. Франц Кафка. Узник абсолюта. М.: Центрполиграф, 2003. С. 54–55.

Но этот святой попал в совершенно новую историческую и культурную ситуацию, принципиально новую. И, быть может, именно позиция святости позволила ему абсолютно честно осознать эту новизну. В чем же она заключалась, как это видится по прошествии некоторого времени?

Хронотоп

Бахтин ввел в российскую науку понятие *хронотопа*, которое с успехом заменило старые рассуждения о социально-историческом пребывании художника, мыслителя или проблемы. И так, каков *хронотоп* нашего героя и нашей проблемы?... *Хронос* – это начало XX в, а *топос* – распадающаяся и затем с успехом распавшаяся Австро-Венгрия. XX в. – удивительный. Один из самых страшных, но и самых великих. Такого количества творцов самого высшего разбора не знала ни одна эпоха, включая и эпоху Возрождения. Изменился состав мира, и это потребовало осмысления, изображения, отражения. Распадались с большим треском великие империи – в начале века две, во всяком случае: Российская и Австро-Венгерская. Перечислять имена великих по всему миру за этот период было бы бесплодным занятием, но вот осознать контекст, в котором творил Кафка, было бы существенно для осознания нашей проблемы. Я назову только пять имен соотечественников писавшего по-немецки пражского еврея: это Райнер Мария Рильке, это Зигмунд Фрейд, это Людвиг Витгенштейн, это Элиас Канетти, это Роберт Музиль. При этом надо учитывать языковую, культурную и политическую близость Германии и ее мыслителей и художников – Томаса Манна, Мартина Хайдеггера, Эрнста Юнгера и очень много других. Не забудем и того, что человек, изменивший судьбу Западной Европы – Адольф Гитлер, – тоже родом из Австро-Венгрии.

Быть может, основой прозрений Франца Кафки послужила ситуация распада империи?... Ведь было же сказано: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые». Но в творчестве Кафки трудно найти мотив, который отсылал бы нас к этому историческому процессу. Безумие распада Австро-Венгерской империи изобразил совсем другой художник. Я имею в виду Гашека и его блистательные «Похождения бравого солдата Швейка». Степень безумия достаточно ясна из вердикта официальных судебных врачей после разговора с Швейком: «Нижеподписавшиеся судебные врачи сошлись в определении полной психической отупелости и врожденного кретинизма представше-

го перед вышеуказанной комиссией Швейка Йозефа, кретинизм которого явствует из таких слов, как “да здравствует император Франц-Иосиф Первый”, каковых вполне достаточно, чтобы определить психическое состояние Йозефа Швейка как явного идиота».

Еще жив император, но уже восхваление его воспринимается как сумасшествие. Гашек, смеясь, расставался с прошлым. Но наступало неведомое будущее, о котором он не задумывался. Оно было совсем не смешным, а потому перу юмориста не давалось. Йозеф Швейк проходит безо всякого ущерба для себя все суды, процессы и комиссии распадавшейся империи. Йозефу К. из кафкианского «Процесса» это уже не удастся, не может удасться. Он ни в чем не виноват, но он обречен на гибель. Первые же строки романа «Процесс» вводят нас в мир абсурда и ужаса, где нет вины, но есть наказание: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест». Йозеф К. изображен как очень простой человек, ни к чему особенно не стремящийся. Вообще эпоха видела положительный момент именно в «человеке без свойств», как назвал свой главный роман Роберт Музиль. Заключительная фраза великого «Логико-философского трактата» (1918) Людвиг Витгенштейна тоже об этом, об отказе от громких слов как высшем проявлении нравственности: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать»¹².

Это была эпоха уходящей бюргерской культуры, господствовавшей предыдущие пару столетий. «Состояние, в котором мы находимся, — констатировал Юнгер, — подобно антракту, когда занавес уже упал и за ним спешно происходит смена актеров и реквизита»¹³. Но дело-то в том, что готовился не очередной акт все той же пьесы, начиналась новая постановка, а сказать проще, в эти годы менялся состав мира. На первый взгляд самое существенное событие этого антракта — все же конец бюргерской, буржуазной эпохи. Одним из первых об этом сказал Томас Манн. Род Будденброков кончился. С ним кончилась и эпоха индивидуализма, ценностей независимо-личностной культуры. Это была трагедия. И Манн всю свою жизнь описывал именно этот закат бюргерства. Но об этом конце в те годы твердили и многие другие: от Ортеги-и-Гассета с его «восстанием масс» до Бердяева с его «новым Средневековьем». Невероятный взлет личностной культуры,

¹² *Витгенштейн Людвиг. Философские работы. Часть I. М.: Гнозис, 1994. С. 73.*

¹³ *Юнгер Эрнст. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 200. С. 158.*

разнообразие направлений и личностей начала XX в. сменила вдруг «железная поступь рабочих батальонов», которую услышал и пропагандировал Ленин. Образ рабочего, образ власти четвертого сословия изобразил Эрнст Юнгер в своей знаменитой книге «Рабочий. Господство и гештальт», где сказано: «Люди уже не собираются вместе — они выступают маршем»¹⁴. А это уже не новый акт, но новая пьеса, новый мир.

Уже много позже русский поэт так опишет конец XIX и рождение нового века:

Все уставшие «Я» успокоились.
Все — патриоты.
Сметены тупики.
Жизнь ясна,
и природа проста.
Необъятные личности
жаждут построиться в роты...
Кто оратор? — спроси.
Все равно.
Ни к чему имена.
Наум Коржавин. Конец века.

Но это все образы, так сказать, поэтические, политические и публицистические. Было, однако, и ощущение великого философа, подтвердившего предчувствия Ницше и Достоевского о «смерти Бога», о возможном «убийстве Бога», — ощущение Мартина Хайдеггера, прозвучавшее как констатация свершившегося факта: о «нетости Бога». Об этом слова позднего Хайдеггера, подводящие своеобразный итог его построениям: «Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовне Бог, определена “нетостью Бога”. <...> Нетость Бога означает, что нет более видимого Бога, который неопровержимо собрал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и внутри такого собирания сложил бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск Божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи — бедное, ибо все беднеющее. И оно уже сделалось столь нищим, что не

¹⁴ Юнгер Эрнст. Рабочий. Господство и гештальт. СПб.: Наука, 200. С. 166.

способно замечать нетость Бога»¹⁵. Хайдеггер пытается во всем своем творчестве, по мысли А. В. Михайлова, передать «непосредственный ужас отсутствия Бога»¹⁶. Но как себя мог чувствовать человек, утерявший Бога и не входивший в железные коготы, наступавшие на мир и перестраивавшие его по своему, а не Божьему разумению? Предчувствовал ли он, что жизнь меняется в корне? Но обывателю предчувствовать не дано, он чувствует только прямой укол или удар. А вот Кафке уже хотелось спрятаться. От кого? От чего? Трудно сказать, но вот герой его знаменитой новеллы «Нора» рассуждает так: «Я обзавелся норой, и, кажется, получилось удачно. <...> Разве, когда ты охвачен нервным страхом и видишь в жилище только нору, в которую можно уползти и быть в относительной безопасности, — разве это не значит слишком недооценивать значение жилища? Правда, оно и есть безопасная нора или должно ею быть, и если я представляю, что окружен опасностью, тогда я хочу, стиснув зубы, напрячь всю свою волю, чтобы мое жилище и не было ничем иным, кроме дыры, предназначенной для спасения моей жизни, чтобы эту совершенно ясно поставленную задачу оно выполняло с возможным совершенством, и готов освободить его от всякой другой задачи».

Он просто в ужасе. А что такое ужас? Обратимся к Хайдеггеру.

Но прежде вспомним, в чем смысл трагических коллизий.

Трагедия и ужас

Еще Феофраст, кажется, говорил, что трагедия — это изображение «превратностей героической судьбы». В лекциях по «Философии религии» Гегель писал: «Подчинены необходимости и трагичны в особенности те индивиды, которые возвышаются над нравственным состоянием и хотят совершить нечто особенное. Таковы *герои*, отличающиеся от остальных своей собственной волей, у них есть интерес, выходящий за пределы спокойного состояния, гарантируемого властью, правлением Бога; это те, кто хочет и действует на свой страх и риск, они возвышаются над *хором*, спокойным, постоянным, не раз-

¹⁵ Heidegger M. Wozu Dichter? // Heidegger M. Holzwege. Frankfurt am Main, 1950. S. 265. (Перевод А. В. Михайлова).

¹⁶ Михайлов А. В. Предисловие к статье Хайдеггера «Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 141.

двоенным нравственным течением событий. У хора нет судьбы, он ограничен обычной жизненной сферой и не возбуждает против себя ни одной из нравственных сил»¹⁷. Герой Кафки – человек из хора, неожиданно обретающий судьбу, сталкивающийся с какой-то надличной силой. Но вот является ли эта сила орудием Божественного провидения – весьма сомнительно. Трагического примирения с субстанциальным состоянием мира у Кафки и его героев не происходит. Почему? Да потому что изменился мир, это мир, где стал действовать закон больших чисел, мир, где исчезла индивидуальность, где поэтому нет Бога.

Людвиг Витгенштейн призывал молчать о том, о чем невозможно говорить, т. е. о высших смыслах бытия. Громкие слова стали говорить площадные демагоги и фюреры, отрицавшие при этом Бога, но апеллировавшие к великим героям древности. «Нетость Бога» характерна была не только для Хайдеггера и Кафки, совсем в другом измерении той же эпохи явился человек (или дьявол?), который, не принимая Бога, Церкви, хотел противопоставить им языческий культ героев (в который так легко было вставить и собственное имя: в Божественную литургию себя не вставишь). Гитлер говорил: «Я иду в церковь не для того, чтобы слушать службу. Я только люблюсь красотой здания. Я бы не хотел, чтобы у потомков сложилось обо мне мнение как о человеке, который в этом вопросе пошел на уступки. <...> Я лично никогда не покорюсь этой лжи. И не потому, что хочу кого-то разозлить, а потому, что считаю это издевательством над Провидением. Я рад, что у меня нет внутренней связи с верующими. Я себя превосходно чувствую в обществе великих исторических героев, к которым сам принадлежу. На том Олимпе, на который я восхожу, восседают блистательные умы всех времен»¹⁸.

А кто же были другие, которым не удалось вместе с фюрером взойти на героический Олимп? Во всяком случае, *не герои*. Люди массы, умиравшие за предписанную им идею, но умиравшие не как индивиды, а как представители некоей идеологической общности. Советское время родило странный оксюморон: «массовый героизм». Вспомним: «у нас героем становится любой» – пелось в одной из советских песен. И это была чистая правда, поскольку для понимания нового факта –

¹⁷ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. Т. 4. М.: Искусство, 1973. С. 265.

¹⁸ Пикер Генри. Застольные разговоры с Гитлером. Смоленск: Русич, 1993. С. 91.

жестокой гибели безымянных сотен тысяч людей использовались старые понятия героизма и жертвенности. Анонимность, безымянность эпохи. Неизвестный солдат, неизвестные генералы в штабах; неизвестный солдат — это гештальт, образ, а не индивид. Эта безымянность рождала имя одного, Единственного, который и мнил себя героем в старом смысле. Но быть героем среди безымянных невозможно. Эту ситуацию отсутствия героев, героического, а тем самым отсутствие и трагедийного фиксирует творчество Кафки.

Кафка осторожен, он словно не верит сам себе. В новелле «Превращение» Грегор Замза, превратившись в насекомое (*Ungeziefer*, что в точном переводе значит — «вредное насекомое, паразит»), долго не может понять, что с ним произошло. Более того, не может понять, что произошло непоправимое. «Хорошо бы еще немного поспать и забыть всю эту чепуху», — думает он. Трудно поверить в то, во что превращается мир и человек. Здесь нет произнесения трагических фраз, как было бы характерно для поэта, видящего мироздание как трагедию. Здесь не место монологу Гамлета. Канетти пишет: «Кафке и в самом деле чуждо какое-либо тщеславие поэта, он никогда не чванится, он не способен к чванству. Он видится себе маленьким и передвигается маленькими шажками. Куда бы ни ступила его нога, он чувствует ненадежность почвы»¹⁹.

Почему же здесь нет трагедии? Потому что историческая и привычная почва уходит из-под ног, пропадает вертикаль, державшая человека все предыдущие столетия и даже тысячелетия, вертикаль *человек и Бог, или боги*, как в античности. По словам же Гегеля, «подлинная тема изначальной трагедии — Божественное начало, но не в том виде, как оно составляет содержание религиозного сознания, а как оно вступает в мир, в индивидуальные поступки, не утрачивая, однако, в этой действительности своего субстанциального характера и не обращаясь в свою противоположность»²⁰. Трагический герой связан как с Божественным началом, так и с одной из сторон «устойчивого жизненного содержания» (Гегель). У персонажей Кафки это устойчивое жизненное содержание полностью отсутствует. Они все при службе, но как бы и вне ее, а главное — вне бытия, они существуют, но не бытийствуют. Кафка это вполне понимает. В его мире правят анонимные силы, и

¹⁹ Канетти Элиас. Заметки. 1942–1972 // Канетти Элиас. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1990. С. 269.

²⁰ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 575.

вместо Бытия в лицо человеку глядит Ничто. Человек не находит себе места в этом мире — об этом он и пишет, человек обречен суду непостижимых сил. Кафка даже не жалеет своего героя. Он в ужасе, ему нечего сказать, он просто констатирует самоощущение своих персонажей. Порой даже кажется, что именно их самоощущение и влечет дальнейшие события — «превращение», «процесс», «приговор».

Позднее Бёлль спрашивал, «где ты был, Адам?», Эли Визель в своей трилогии оплакивал жертвы нацистских лагерей, Шаламов рисовал выживание в смертоносных условиях Колымы. А Кафка просто указывал пальцем. И читатель цепенел перед этим указующим перстом, как оцепенел Хома Брут, когда на него указал Вий. Конечно, Кафка совсем не Вий, но очевидный медиум инфернальных сил. В религии для него не было спасения. Да и вера не избавляла от восприятия этого мира как мира ужаса. Любимый философ Кафки датчанин Сёрен Кьеркегор писал, что Библия «отказывает человеку, пребывающему в невинности, в знании различия между добром и злом. <...> В этом состоянии царствует мир и покой; однако в то же самое время здесь пребывает и нечто иное, что, однако же, не является ни миром, ни борьбой; ибо тут ведь нет ничего, с чем можно было бы бороться. Но что же это тогда? Ничто. Но какое же значение имеет ничто? Оно порождает страх»²¹. Angst у Кьеркегора и Angst у Хайдеггера можно перевести как страх, но у Хайдеггера сегодня переводят, как *ужас*, и, как увидим, по смыслу эти понятия близки, хотя у датского мыслителя Angst более психологическое понятие²², но поскольку это слово связано с библейскими темами, то его можно сблизить и с хайдеггеровским онтологическим понятием. Бердяев, несмотря на свой перевод хайдеггеровского Angst как страха, почувствовал здесь и нечто другое: «Страх лежит в основе жизни этого мира. <...> Если говорить глубже, по-русски нужно сказать — ужас»²³.

Хайдеггер задавал вопрос: «Бывает ли в нашем бытии такая настроенность, которая способна приблизить к самому Ничто?» И сам

²¹ Кьеркегор Сёрен. Понятие страха // Кьеркегор Сёрен. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 143.

²² «У Киркегарда Angst носит скорее психологический характер, у Гейдеггера же (так произносился Хайдеггер до войны русскими мыслителями. — В. К.) космический» (Бердяев Николай. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Николай. Диалектика божественного и человеческого. М.: Фолио, 2003. С. 390).

²³ Там же. С. 388.

отвечал на него: «Это может происходить и действительно происходит — хотя достаточно редко, только на мгновения, — в фундаментальном настроении ужаса»²⁴. Именно ужас — основное чувство, которое владеет Кафкой. Ужас, заставляющий зарываться в нору, ужас, как в страшном сне, превращения во вредное насекомое-паразита, ужас несправедливого и не имеющего окорота губительного суда, ужас отторгаемого всеми человека, как «К.» в «Замке». Конечно, можно сказать, что это чувство рождено именно еврейской ментальностью, ибо не было более несправедливо гонимого и страдающего народа. Но это чувство стало определяющим в XX столетии. Не случайно, Хайдеггер делает это понятие одним из основных в своей философской системе: «Ужасу присущ какой-то оцепенелый покой. Хотя ужас это всегда ужас перед чем-то, но не перед этой вот конкретной вещью. Ужас перед чем-то есть всегда ужас от чего-то, но не от этой вот определенной угрозы. И неопределенность того, перед чем и от чего берет нас ужас, есть не просто недостаток определенности, а принципиальная невозможность что бы то ни было определить. <...> Ужасом приоткрывается Ничто»²⁵.

На место свободного трагического героя, вступающего в борьбу с целым миром, пришел оцепенелый от ужаса герой, который не может вступить в борьбу с миром, с Бытием, ибо оно исчезло, вместо него Ничто, с которым априори ясно, что бороться немислимо и бессмысленно. Надо сразу сказать, что Кафка вполне сознательно, без детской паники, рисует новую мировую ситуацию. Он и не любит свое открытие, не играет в него, как игрались в грядущую катастрофу много предчувствовавшие поэты и художники Серебряного века. «Он, — замечает Канетти, — лишил Бога последних покровов отеческой драпировки. И все, что осталось, — это плотная и несокрушимая сеть размышлений, относящихся к самой жизни, а не к претензиям ее породителя. Другие поэты примируются под Бога и принимают позу творцов. Кафка, никогда не стремящийся к божественному рангу, также никогда не дитя. То, что воспринимается в нем некоторыми как пугающее и что выводит из равновесия и меня, — его неизменная взрослость. Он мыслит, не повелевая, но также и не играя»²⁶. Тема духовной вертикали оказывается одной из важнейших тем Кафки.

²⁴ Хайдеггер Мартин. Что такое метафизика? // Хайдеггер Мартин. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 20.

²⁵ Там же. С. 21.

²⁶ Канетти Элиас. Заметки. 1942–1972 // Канетти Элиас. Человек нашего столетия. С. 270.

Нетость Бога и парадокс надежды

От ужаса мира человека обещал спасти Бог. Но как быть, если Он непостижим и недостижим!? В «Процессе» священник рассказывает Йозефу К. притчу о вратах Закона, к которым пришел поселянин в поисках справедливости, но его туда не пускал страж, пока поселянин не умер перед этими вратами. И только перед смертью он узнал, что врата эти предназначались именно для него. Монголоидный стражник говорит умирающему, удивленному, что за долгие годы никто другой не попробовал в эти ворота зайти: «Никому сюда входа нет, эти врата предназначены для тебя одного. Теперь пойду и запру их». То, что притчу рассказывает священник, служитель Бога, весьма важно. Ибо именно он должен осуществлять связь человека и Бога. Но он неким пугалом, как стражник, стоит перед этими вратами, не пуская в них подсудимого. Для Кафки, как еврея, очень важна тема Закона. И когда он рисует, как персонаж «Процесса» не может, не решается прорваться к Закону, то надо понимать это так, что человек этот не может пройти к Богу: его останавливают вполне условные препятствия. Откуда они? Мартин Бубер таким образом трактует эту притчу Кафки: «Для каждого человека есть своя собственная дверь, и она открыта ему. Но он не знает этого и, по-видимому, узнать не в состоянии»²⁷. Стоит добавить, что священник, с которым беседует Йозеф К., несостоявшийся его *посредник* в несостоявшемся контакте с Богом, — тюремный капеллан и тоже служит суду, а вовсе не Богу.

А если нет примирения, прежде всего примирения с Богом, то катарсис невозможен. Попробуем в этом контексте бросить еще быстрый взгляд на решение Кафкой проблемы Бога и свободы. Новеллы, притчи, романы, дневниковые записи — везде Кафка ярок, необычен, глубок. И все же роман «Замок» (наряду с «Процессом») можно назвать одной из вершин его творчества. Произведение это сложное, вызвавшее множество трактовок. Скажем, Камю писал: «В “Замке”, его центральном произведении, детали повседневной жизни берут верх, и все же в этом странном романе, где ничто не заканчивается и все начинается заново, изображены странствия души в поисках спасения»²⁸. Томас Манн называл этот роман гениальным и автобиографическим.

²⁷ Бубер Мартин. Затмение Бога // Бубер Мартин. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 335.

²⁸ Камю Альбер. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде. С. 95.

Герой романа К. наделен душой одинокого пражского чиновника, пытающегося всю жизнь пробиться к абсолюту искусства. И пусть внешне это выглядит как попытки землемера К., приглашенного в Замок, встретиться с кем-либо из чиновников, этим замком управляющих, но, как кажется Манну, дело в ином: «Ясно, что неустанные попытки К. из чужака превратиться в аборигена и прилично войти в общество есть лишь средство улучшить — или вообще впервые установить — отношения с “Замком”, то есть прийти к Богу, снискать милость Его. В гротесковой символике сна деревня в романе — это образ жизни, земли, общества, добропорядочной нормальности, благословенность человеческих, бюргерских связей, замок же — это божественное, небесное управление, высшая милость во всей ее загадочности, недостижимости, непостижимости»²⁹. Об этом же говорит и Бубер. Заметив, что в романах Кафки «Бог удален и пребывает в непроницаемом затмении»³⁰, он добавляет: «Невысказываемая, но вечно присутствующая тема Кафки — удаленность Судии, удаленность властелина Замка, потаенность, помраченность, затмение»³¹.

Но уже в самом облике Замка заключен некий обман. «Это была и не старинная рыцарская крепость, и не роскошный новый дворец, а целый ряд строений, состоящий из нескольких двухэтажных и множества тесно прижавшихся друг к другу низких зданий». В этом Замке засела Канцелярия, чиновники, паразитирующие на Деревне, все жители которой верные рабы (не вассалы — рабы!) чиновников, не одного феодала, а целого аппарата бюрократов. Это как бы возведенный в новую степень феодализм, пользующийся всеми феодальными правами, но без их обязанностей. Замок вроде бы знает о существовании К., ему присылают двух помощников, по сути — соглядатаев, шлют письма, но не допускают ни в Замок, ни к той работе, ради которой он приехал. Начинается фантазмагорическая бюрократиада, заключающаяся в бесплодных попытках К. пробиться к чиновникам Замка, поговорить с ними. Добиваясь свидания с начальником канцелярии Кламмом, К. говорит: “Для меня самым важным будет то, что я встречусь лицом к лицу с ним”». Но вот лица чиновника он и не может угледеть. Могущество канцелярии в ее безличности, имена у чиновников есть, но только именами (да и то

²⁹ Манн Томас. В честь поэта (Франц Кафка и его «Замок») // Кафка Франц. Замок. СПб., 1997. С. 378.

³⁰ Бубер Мартин. Затмение Бога. С. 336.

³¹ Там же. С. 337.

похожими порой: Сордини-Сортини) они и различаются, но отнюдь не поступками. Эта безличность, недоступность чиновников — как непроницаемая крепостная стена вокруг Замка.

Кафка не шадит своего героя. К. готов использовать и использует все возможные средства, чтобы пробиться к Кламму. Он сходится с любовницей Кламма Фридой (точнее, одной из многих любовниц, приглашаемых на нужное время, а потом изгоняемых, но все равно, быть любовницей Кламма — большая честь для женщин Деревни, это почти чин). Фрида, вдруг решив, что она *по-настоящему* любима, рвет с Кламмом, кричит ему: «А я с землемером! А я с землемером!» И сразу обрывает надежды К. на контакт с чиновником. «Что случилось? Где его надежды? Чего он мог теперь ждать от Фриды, когда, она его так выдала?.. “Что ты наделала? — сказал он вполголоса. — Теперь мы оба пропали”». Но Фрида готова идти за ним хоть на край света, а К. готов на ней жениться, чтобы, напротив, остаться в Деревне. Он не поддается искушению искать свободу в бегстве. Хотя основное свое отличие от жителей Деревни и Замка он сам заявил в первый же день своего прибытия: «Хочу всегда чувствовать себя свободным». Но возможна ли в этом мире свобода? В рассказе «Отчет для Академии» Кафка устами обезьяны, ставшей человеком, сформулировал: «Великое чувство свободы — всеобъемлющей свободы — я оставляю в стороне... Нет, я не хотел свободы. Я хотел всего-навсего выхода — направо, налево, в любом направлении, других требований я не ставил; пусть тот выход, который я найду, окажется обманом, желание было настолько скромным, что и обман был бы не бог весть каким... Бросая взгляд на прошлое, я считаю, что уже тогда я предчувствовал — пусть только предчувствовал, — что мне необходимо найти выход, если я хочу остаться в живых, и что достичь этого выхода с помощью бегства невозможно... Стоило мне высунуть голову, как меня бы поймали и посадили в новую клетку, еще хуже прежней».

Как кажется, именно это представление о мире и возможности в нем свободы лежит в основе поведения К., автобиографического, подчеркиваю еще раз, героя. Кафка предчувствовал наступление времени, когда невозможна «свобода», а в лучшем случае возможен «выход», пусть иллюзорный, известное приспособление к обстоятельствам. Мераб Мамардашвили выдвинул как-то «принцип трех “К” — Картезия (Декарта), Канта и Кафки»³². Кафка в этой схеме, как понятно,

³² Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Мамардашвили Мераб. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990. С. 109.

явился выражением XX столетия. Но Мамардашвили находит и объединяющую эти три «К» проблему: «С точки зрения общего смысла принципа трех “К” вся проблема человеческого бытия состоит в том, что нечто еще нужно (снова и снова) *превращать* в ситуацию, поддающуюся осмысленной оценке и решению, например, в терминах этики и личностного достоинства, т. е. в ситуацию свободы или же отказа от нее как одной из ее же возможностей»³³. К. не ищет свободы где-то *за пределами* Замка и Деревни, возможно понимая, что и *там* то же самое. Но внутри предложенной ему жизнью и судьбой ситуации он хочет всеми правдами и неправдами отстоять свое личное достоинство.

Однако Замок строит свои отношения с героем таким образом, что К. каждый момент чувствует себя ущемленным, униженным. Ему предлагают работу сторожа в школе, он вынужден ее принять, чтобы были кров и пропитание (жить он вынужден в классе, где идут занятия). Учитель и учительница, «местная интеллигенция», плумятся над ним и Фридой, поведением своим доказывая, что они не лучше, чем крестьяне, которых Кафка рисует тоже совершенно беспощадно, как Ван Гог своих «Едоков картофеля»: К. «еще не потерял интереса к ним (крестьянам. — В. К.) с их словно нарочно исковерканными физиономиями — казалось, их били по черепу сверху, до уплощения, и черты лица формировались под влиянием боли от этого битья, — теперь они, приоткрыв отекавшие губы, то смотрели на него, то не смотрели, иногда их взгляды блуждали по сторонам и останавливались где попало, уставившись на какой-нибудь предмет». Эта зарисовка настолько пластична, что кажется достойной кисти великого живописца. К. — с «народническим» пафосом — хочет слиться с жителями Деревни, стать таким, как они, «если не их другом, то хотя бы их односельчанином», но жители Деревни упорно и настойчиво отталкивают его от себя.

Землемер (по профессии — классический чеховский персонаж) не нужен крестьянам, они готовы обойтись без этого разночинного интеллигента. Староста деревни говорит ему: «Нам землемер не нужен. Для землемера у нас нет никакой, даже самой мелкой работы. Границы наших маленьких хозяйств установлены, все аккуратно размежевано. Из рук в руки имущество переходит очень редко, а небольшие споры из-за земли мы улаживаем сами. Зачем нам тогда землемер?» Крестьяне не задаются вопросом, зачем им огромная бессмысленная канцелярия, паутина с пауками, высасывающая из них силы, кровь, разум,

³³ Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Мамардашвили Мераб. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990. С. 111.

превращающая их женщин в покорных наложниц чиновников, а мужей -- в конфидентов своих жен, обсуждающих с ними свои отношения с чиновниками. Кафка здесь мимоходом указал еще на одну проблему: крестьянский общинный мир, как показала история, является тем субстратом, на котором вырастают азиатские империи, а в XX в. — тоталитарные государства³⁴. Борьба К. в этом мире заранее обречена на поражение. Его пригласили сюда по канцелярской ошибке, затем издевательски «платили за то, чтоб он не делал то, что он может делать», скажем, употребляя формулу А. Блока. Помощники, приставленные к нему, сходные, как близнецы, притом похожие на змей, что Кафка постоянно подчеркивает, втираются, вползают в каждую щель его личной жизни, не оставляя его ни на минуту, даже в интимные моменты, опутывая его, вынуждая совершать ошибки. Фрида не выдерживает его «беспокойного поведения», его неумения примириться с обстоятельствами, примениться к ним, и уходит от него к одному из помощников. К. невольно выталкивается к париям Деревни — семейству посыльного Варнавы. Из последней написанной части романа, мы узнаем историю этого семейства, заключающую в себе как бы модель судьбы тех жителей, которые попробовали не повиноваться Замку, т. е. чиновникам. В первых частях романа — покорные, в последней — бывшие непокорные. Хотя и непокорность-то достаточно ничтожна.

Сестра Варнавы Амалия получила от чиновника Сортини письмо с недвусмысленным предложением прийти к нему. Возмущенная девушка поступила так, как никто из женщин до сих пор не поступал: порвала письмо и клочки бросила в физиономию посыльного. Дальше происходит нечто чудовищное: жители Деревни резко и бесповоротно отворачиваются от этого семейства. Отца семейства исключают из пожарной команды сами жители, недавно преуспевающий сапожник, он лишается заказов, беднеет, вынужден перебраться в бедную избушку, теряет силы и рассудок. Он пытается подстеречь хоть кого из чиновников, чтобы вымолить прощение. Сестра Амалии Ольга, пытается спасти семью, ходит в гостиницу, где останавливаются слуги чиновников, напоминающие не то разнузданную орду, не то опричников, и дважды в неделю спит с ними на конюшне, надеясь через них пробиться к власти имеющим в Замок. Но все безрезультатно. Замок просто *не обращает на них внимания*. Но самое интересное в том, что Замок *не*

³⁴ См., например, работу немецкого культурфилософа Карла Виттфогеля: *Die orientalische Despotie. Eine vergleichende Untersuchung totaler Macht*. Köln; Berlin, 1962

преследует это семейство, все это делают жители Деревни по своей воле. Кафка рисует высшую степень духовного рабства, когда внешнего принуждения и насилия уже не нужно. Малейший, даже случайный, жест независимости приводит в этом мире человека к крушению, более того, вызывает эскалацию несчастий с близкими людьми.

Здесь нет места героизму, нет места для трагедии. Нельзя не согласиться с Томасом Манном, что «на протяжении всей книги неустанно, всеми средствами обрисовывается и всеми красками расцветивается гротескная несоизмеримость человеческого и трансцендентного бытия, безмерность божественного, чуждость, зловещность, нездешняя алогичность, нежелание высказать себя, жестокость, просто, по человеческим понятиям, безнравственность высшей власти»³⁵. Здесь, конечно, нет места и свободе. Почти закончив статью, я вдруг натолкнулся на запись Мамардашвили: «Кафка — невозможность трагедии»³⁶. То есть это та запредельная ситуация, когда свободы нет даже в ее негативном смысле. Это не недостаток, а полное отсутствие свободы. Когда свободы немного, за нее можно бороться, тогда появляются трагические герои — герои Шекспира и Шиллера. И совсем иное дело, когда нет даже намек на нее.

Но неужели XX в. не оставлял ни одного шанса? Вопрос в том, хотели ли свободы сам художник, понимающий бесперспективность эпохи.

Страдая от недостатка свободы, Шекспир устами Гамлета сказал, что «весь мир — тюрьма, а Дания худшая из ее темниц». Это говорилось в Елизаветинской Англии, как понятно, во имя свободы человека. Требование свободы поднимет потом на борьбу пуритан, но еще столетия пройдут, пока Англия станет образцовой страной европейской свободы. Именно эта невероятная жажда свободы обостряла — до болезненности — чувства Кафки, ибо, как и Гамлету, весь мир ему казался тюрьмой: «Всё фантазия — семья, служба, друзья, улица, всё фантазия, далекая или близкая, и жена — фантазия, ближайшая же правда только в том, что ты бьешься головой о стену камеры, в которой нет ни окон, ни дверей»³⁷. К несчастью, эта правда и в самом деле оказалась ближайшей. На долгие годы значительная часть человечества попала не только в застенки, но в газовые камеры Освенцима и ледяные могилы Колымы.

³⁵ Манн Томас. В честь поэта (Франц Кафка и его «Замок»). С. 379.

³⁶ Мамардашвили Мераб. Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х гг.) // Мамардашвили Мераб. Необходимость себя. М.: Лабиринт, 1996. С. 186.

³⁷ Кафка Франц. Из дневников. Письмо отцу. С. 168.

И все же в творчестве одного из величайших писателей XX в. можно увидеть обнадеживающий парадокс. О нем сказал Камю: «Кафка откачивает своему Богу в моральном величии, очевидности, доброте, но лишь для того, чтобы скорее броситься в его объятия. <...> Вопрекиходящему мнению, экзистенциальное мышление исполнено безмерной надежды, той самой, которая перевернула древний мир, провозгласив Благую весть»³⁸. В этом замечании Камю поразительное прозрение: страдания и муки Христа нельзя описывать в терминах трагедии, ибо умирает он смертью раба, а не свободного человека, да и характерно чувство оставленности, владеющее Христом перед смертью: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (*Мф.* 27: 46). Это не был свободный выбор, моление о чаше показывает это: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (*Мф.* 26: 39). Он выполняет волю Иного, Своего Отца, а не Свою. Но в результате этого ужаса на земле укрепляется Благая весть и открывается пространство свободы, которая столь необходима для трагического героя.

Откуда бралась эта надежда в XX в., когда от мира сквозило тоже только ужасом, когда личность элиминировалась, составляя песчинку, каплю в движении огромных чисел людей, когда «каплею льешься с массой» (как формулировал Маяковский)? Но парадокс в том и состоял, что оставались личности, оказавшиеся вне этого общего «железного потока», не принявшие новых ценностей, о которых писали Юнгер и Ленин, сумевшие сохранить свое Я в эпоху тотального принуждения к единообразному мышлению. Но чтобы это Я сохранить, надо было осмелиться увидеть, осознать и описать без особых эмоций изменившийся состав мира, когда сам мир еще не очень подозревал глубины происходившей в нем революции, уведившей человечество к первозданному Ничто.

Человек, писал Хайдеггер, должен «научиться в Ничто опыту бытия». И только «ясная решимость на сущностный ужас — залог таинственной возможности опыта бытия»³⁹. На взгляды в этот ужас и решился Кафка. Это, быть может, еще и не свобода, но, во всяком случае, путь к ней. Кафка оказался точкой пересечения рвавшихся к свободе духовных сил европейского общества. Поэтому столь значителен и важен его образ, его искусство. Вся вторую половину XX века человечество пыталось вернуться из мира ужаса в ситуацию трагедийно-свободного бытия. Насколько это удалось — пока не очень понятно.

³⁸ Камю Альбер. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде. С. 99.

³⁹ Хайдеггер Мартин. Послесловие к: «Что такое метафизика?» // Хайдеггер Мартин. Время и бытие. С. 38.

Анна Вислова

Трагическая маска в пространстве «черной комедии»

Понятие «трагедия» сегодня прочно сошло со сцены в жизнь. Современный мир становится все более трагичным, а сцена, напротив, все более потешной или абстрактно ироничной, далекой от понятия «катарсис», а следовательно, и таких понятий, как «сострадание», «переживание» и «очищение». Трагическими событиями полна реальность, дух трагедии библейских масштабов витает в мировом природном и социальном пространстве. Где-то его дыхание ощущается сильнее, где-то слабее. Но, так или иначе, мир начала XXI в. уже почти затоплен гигантскими волнами трагических тем реальной жизни и замер в катастрофическом ожидании новых. Современная сцена, кажется, не имеет перед ними или просто не в состоянии их осознать и постичь, предпочитая укрываться и маскироваться от них за завесой «черной комедии».

В российском пространстве трагедия распада, происходящая последние два десятилетия со страной, заразила вирусом распада значительную часть населения, поразив его волю, сознание, психологию, поведение и, кажется, разьев, как ржавчина, остатки запасов пассионарности и без того истощенного за ход двадцатого столетия генофонда нации. При этом современная отечественная художественная мысль не создала ни одного произведения, поднимающегося до уровня трагического масштаба этих событий, имеющих глобальные геополитические последствия не только для страны, но и для всего мира. Нового «Тихого Дона» или «Чевенгура» за эти годы в России не появилось. Парадоксально и закономерно, но, видимо, трагедия, как и эпос, не рождается там, где нет общего подъема человеческого духа, где смерть поражает уже распадающиеся ткани, где нет цельных людей, охваченных титаническими порывами, втягивающими их в великие водовороты вечного противоборства добра и зла, где царит безжизненная, равнодушная безысходность и паралич воли.

Эпоха гибели афинской демократии и Римской империи не создала великих трагедий, как и эпоха, пришедшая на смену Ренессансу. Закатное античное и маньеристское сознание породило пьесы ужа-

сов, в которых победной силой обладал порок, но не было в состоянии породить трагедии, даровавшие их зрителям катарсис, очищение и просветление человеческой души под влиянием страданий. С одной стороны, кажется, нечто подобное происходит и в современном театре, давно забывшем, что такое катарсис.

С другой стороны, возникает вполне закономерный вопрос, а есть ли в современном культурном пространстве, в самом контексте пост-модернистской эпистемы внутренняя потребность, интенция, нацеленная на понимание и осознание трагического состояния современного мира. Трагическое ощущение обыденной жизни, просто на физическом уровне, нежели рациональном и отрефлексированном, есть сегодня у простых людей, обреченных на вымирание, уже записанных в жертвы текущего исторического процесса. Трагическое настроение зависло над самим раздираемым между новыми мировыми силами и игроками географическим пространством России, но его нет у ее элиты, а соответственно нет в культурном пространстве страны. Отечественные представители культурной элиты сегодня больше не хотят решать проклятые вопросы бытия, быть совестью нации, эта роль оказалась им не по плечу, она чересчур ответственна, обременительна и опасна.

Трагедия невозможна без субъекта, способного ее выдержать и выразить, без героя, одиночного или коллективного, способного выступить от своего имени против общества, против сложившейся или только возникающей системы человеческих отношений, вступить в непримиримый и принципиальный конфликт с несправедливым и жестоким мирозданием. Мир всегда был полон трагизма, но до вершин античной или шекспировской трагедия как жанр так больше и не поднялась, хотя и приближалась к ним не раз за прошедшие века. Таких гигантов, как Эсхил, Софокл и Шекспир, трагическая мировая сцена больше не знала. Классицистская трагедия уже была ограничена рамками строго регламентированного канона. Наверное, стоит вспомнить, что V в. до н. э. был веком расцвета афинской демократии, а рубеж XVI–XVII вв. — вершиной театрального ренессанса в Англии. И там, и здесь великие трагедии рождались в момент наивысшего духовного подъема и самосознания нации.

Американский критик и писатель Дж. Стейнер еще в 1961 г. написал свою известную книгу «Смерть трагедии». Одну из основных причин этой смерти исследователь видел в утверждении христианства: «Христианство — это антитрагическое видение мира... Будучи преддверием вечности, смерть христианского героя может быть поводом

для печали, но не для трагедии».¹ Однако причины упадка этого жанра в культурном пространстве Нового времени, — а в современном, может быть, особенно отчетливо — просматриваются и за пределами религиозного сознания. Распад цельности мировосприятия (*dissociation of sensibility*) — термин, который ввел в 1921 г. Т. Элиот в эссе «Метафизические поэты», определяя наблюдающееся в XX в. нарушение духовно-чувственной цельности бытия, — оказал существенное влияние не только на английскую поэтическую традицию, но и на традиции гуманизма в целом. В XVII в. происходит нарушение цельности мировосприятия, от которого, по мнению Элиота, поэты так уже и не оправившись. В творчестве английских драматургов эпохи Реставрации Драйдена и Мильтона словесное совершенство возросло, а глубина чувств, переживаний, общий «механизм» мироощущения значительно упростились по сравнению с Шекспиром и другими елизаветинцами. Если в XVIII в. произошла переориентация культурного сознания в сторону рационализма, в XIX в. — в пользу романтического «бунта чувств», то к концу XX в. «постмодернистская чувствительность» времени «смерти автора» (Ролан Барт) надолго «прибила» это сознание к внутренне запрограммированной установке на пастиш — редуцированную форму пародии, чья вкрадчивая тень просвечивает ныне так или иначе практически во всех жанрах.

Трагическое по сути состояние мира нынешнего времени не способно выразиться в трагедии по определению. Человек сегодня теряет свою субъектность, добровольно или насильственно превращаясь в марионетку, в послушника и жертву обстоятельств, исторического процесса, в манипулируемый объект неких всемогущих, невидимых кукловодов в лице крупнейших мировых игроков новой технотронной цивилизации. К тому же люди-марионетки сегодня погружены в сквозное ироническое культурное пространство, где идет процесс «размывания» человеческого сознания и правят бал театр абсурда и «черная комедия», лишенная эмоциональной разрядки, катарсиса, какого-либо выхода в будущее. Постмодернистская децентрация субъекта привела на практике сначала к девальвации, а затем и к полной деструкции личности героя как психологически и социально-детерминированного характера. Человек конца XX — начала XXI в. живет в иррациональном, безжалостном и непредсказуемом пространстве «безгеройного» времени, хотя поводов и нужды в проявлении героизма

¹ Steiner Georg. *The Death of Tragedy*. London, 1961. P. 331.

всегда было и есть более чем достаточно. Но современное обывательское сознание хорошо усвоило афоризм, который не без удовольствия культивирует, что несчастна та страна, которая нуждается в героях. Трагическая ирония состоит в том, что весь мир всегда нуждается в героях, а родное отечество в особенности, только вот никто нигде не хочет или не может в наше время быть героем и брать на себя бремя ответственности, предпочитая жизненный конформизм «смертной схватке с целым морем бед». Гуманистическая цивилизация меж тем все явственнее деградирует под натиском дегуманизации искусства и жизни.

Театр откликается на ту реальность, которая приходит. А реальность эта нечеловеческая, она бесчеловечна, и человек с его нравами и характером, надо сказать, для нее мало что значит. Это глобальный процесс, осознанный еще Ф. Ницше и рядом философов конца XIX – середины XX в. «Человек исчезнет, – констатирует Мишель Фуко, – как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»². То, что в Европе началось и было осознано значительно раньше, сегодня пришло и на постсоветское пространство. Практически все постановки современной отечественной драматургии отличает отсутствие человека-личности с его живой душевной рефлексией на сцене, вместо него появились какие-то марионеточные фигуры. Сегодня понятие «герой», как и понятие «положительно прекрасный человек» – явление, исчезающее в театре и литературе, нынешнее бытие ему чуждо, и он сам чужд этому бытию. Совестьливую рефлексирующую личность уже давно сместил и в жизни и на сцене «иронический человек».

Трагедия неотделима от понятия «трагический герой». Постмодернистское культурное сознание создало вокруг героической личности – обладателя «дерзновенной воли», способного восстать против «неизбежного хода целого», ауру общественного остракизма, насмешливого презрения и иронической дистанции. От «трагического героя» осталась только его маска, скрывающая иное содержание. В культурном дискурсе «цивилизации молодых» героем масскульта является «крутой» бритоголовый браток или идеальный спецназовец, владеющий искусством всех восточных единоборств, «терминатор», «киборг» и «человек-паук» в одном лице. Фигура с реальным криминальным лицом и виртуальными возможностями кочует с одного экрана на другой. Театр по-своему отражает распространенный сегодня полууголов-

² Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 404.

ный типаж. (В новый сценический дискурс логично вписываются, к примеру, три исполнителя последних лет роли Хлестакова: М. Суханов, А. Девотченко и Г. Куценко в спектаклях театра им. К. С. Станиславского, Александринского театра и Театра им. Моссовета.) «Иронический человек» предпочитает балансировать в пространстве между «черной комедией» и «криминальным чтивом». Отечественное искусство либо не стремится, либо не в состоянии сегодня отразить трагедию реальной жизни и обыкновенного человека в современном расколотом, полным нарастающими антагонистическими противоречиями обществе. Вместе с тем, там, где все истины и ценности в моральном смысле равноценны, трудно создать на сцене или экране возвышенный идеал и показать открытый *реальный* трагический героизм во имя справедливости, чести и совести. Полная сумятица в умах времени эпистемологической неуверенности лишь усиливает двойное давление: с одной стороны – иронического модуса, пронизывающего современное культурное сознание, с другой – соответствующего культурного дискурса, заранее обрекающего на публичное осмеяние и обвинение в «пафосности» любые подобные попытки. Не оттого ли подобные цели давно вынесены постмодернистским сознанием за рамки искусства? Любая трагедия, как и трагический герой, на сцене сегодня размывается в форме «корректирующей иронии». Отечественный театральный и киногерой будет сегодня чувствовать себя гораздо безопаснее и комфортнее либо в маске мифологического героя, либо в маске инфернального пересмешичника, отмеченной печатью легкой порочности, нежели открытым, честным, благородным и одновременно вполне реальным человеком, подвижником, вступившим в трагическое противоборство со злом, сулящим ему гибель, потому что последнее будет указывать на то, что он – не герой, а либо святой, либо, что скорее в рамках постмодернистского нарратива, просто недоумок. «Кошунство иронии – в ее пустоте. Это – маска, под которой нет лица», – справедливо подмечали в свое время одно из существенных деструктивных свойств иронии, анализируя образ жизни и общественные умонастроения 60-х годов, писатели-эмигранты П. Вайль и А. Генис.³

Трагедия невозможна в пространстве пошлости. Пошлость деформирует и размывает все, что попадает в ее ауру. Современное искусство, и отечественный театр в частности, сдается под натиском экспансии всепоглощающей пошлости, стирающей границы между добром

³ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1996. С. 168.

и злом, прекрасным и безобразным, высоким и низким, глубоким и поверхностным etc. Цели и задачи, определяющие сегодня общий культурный и, соответственно, театральный ландшафт, диктуются прежде всего потребительским рынком, а не давно утерянными гуманистическими идеалами. В современной эстетике категория прекрасного уступила место категории интересного, так же как оценочная категория ушла не только из искусства, но и из жизни. Интересность, успешность того или иного явления важнее того, «хорошо» это или «плохо». Последовательно занимаясь вытеснением, развенчанием и разрушением всего идеально-прекрасного, гармоничного и особенно гуманного как некой ереси, ставшей на пути новых веяний, эстетическая и философская мысль XX в. окончательно развела гуманитарное знание и искусство. Один из приговоров прекрасному можно обнаружить в современном немецком «Историческом словаре философии», вышедшем в 1992 г.: «В XX веке понятие прекрасного утратило свое значение как для произведений искусства, так и для теории искусства»⁴. Схожий процесс происходил и с категорией трагического в культурном сознании человека XX в., к концу которого оно оказалось окончательно дезориентировано и «сдвинуто».

Современный русский театр практически ушел от реальной жизни, как и от искусства переживания, и от языка психологического реализма на сцене. Если кино все настойчивее уходит от реализма либо в новое мифологемное пространство, либо в виртуальное пространство киберпейса, то театр все больше тяготеет к иллюзорному, представленческому пространству, предпочитая быть балаганом, где охотно разыгрывают небылицы в масках, нежели «кафедрой» или «храмом». Он последовательно превращается в рынок культурных услуг. Трагедия, происходящая вокруг, в таком балаганном пространстве неизбежно мимикрирует в «черную комедию» масок. Авторы «новой драмы» фиксируют и констатируют болезнь общества, переводя ее либо на язык абсурда, либо показывая ее в крайних, маргинальных формах, не задаваясь глубокими вопросами о ее причинах и тем более не вдаваясь в поиски ответов на них. Последние требуют слишком много мужества, даже отваги, мудрости и нравственной ответственности. Для изношенного, нервного, легковесного и цитатного постмодернистского культурного сознания — это слишком тяжело и непосильно.

Пьесы авторов новой отечественной драмы — В. Сигарева, братьев Пресняковых, М. Курочкина или И. Вырыпаева нельзя отнести к жан-

⁴ Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, 1992. Bd. 8. S. 1383.

ру трагедий, хотя то, о чем они повествуют, достаточно трагично и страшно. Но персонажи этих пьес, как и сами их авторы, не станут вступать в принципиальный, трагический конфликт с системой мироздания, несущей в себе гниль, или новых человеческих отношений, образующихся на ее основе. Скорее они охотно займутся метаязыковой игрой, как это любит и умеет делать М. Курочкин, или с головой уйдут в излюбленную сферу «черной комедии», либо соц-арта, как это предпочитают делать братья Пресняковы, да и практически все авторы новой драмы.

К примеру, наиболее мрачные из новой драмы пьесы В. Сигарева «Пластилин» и «Черное молоко» тематически соприкасаются с той реальной жизненной трагедией, в которую погружены сегодня миллионы российских людей, но их герои по своему масштабу не являются личностями трагедийного мира, да и сама авторская интонация в этих пьесах сторонится жанра подлинной трагедии. О «Пластине» сказано и написано много, в том числе и автором этих строк.* О «Черном молоке» значительно меньше. Эта пьеса, поставленная на сцене двух московских театров – Театра им. Н. В. Гоголя (режиссер С. Яшин) (2002 г.) и театра «У Никитских ворот» (режиссер М. Розовский) (2003 г.), – по сути продолжает тему, поднятую в «Пластине», также переводя ее на язык современной русской «черной комедии». Снова пьеса о жизни далекой российской провинции, про обездоленных людей, живущих в глухомани, на заброшенной станции под названием Моховое, мимо которой проносятся, не останавливаясь, скорые поезда. Драматург представляет картину человеческого вырождения: нищета, пьянство, уголовщина, торговля поддельной водкой, которой травятся люди. На этом безотрадном фоне появляются двое молодых «челночников», муж и жена, Шура и Левчик, нагруженные узнаваемыми огромными клетчатými сумками. Шура беременна на последнем месяце, при этом рожать ребенка негде, ни больницы, ни медсестры на худой конец. В постоянно возникающих между ними конфликтах и грубых перебранках с употреблением ненормативной лексики слышится страшный стон от невыносимости этой жизни. Рождение ребенка в нечеловеческих условиях, по воле автора пьесы, создает иллюзию утопических перемен, происходящих в душе этих людей. Муж уже не кажется таким зверем, каким предстает в начале, все-таки он не бросает свою жену на

* См. Вислова А. «Стёб-шоу», или Метаморфозы гротеска на современной сцене. Феноменология смеха: Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре. М., 2002. С. 117–141.

произвол судьбы, а на Шуру нисходит просветление и готовность принятия жизни во всех ее проявлениях. При всей мрачности и трагической безысходности окружающей реальности, в которой живут эти люди, они не являются героями трагедии. Скорее их можно назвать героями душераздирающей мелодрамы или «мещанской трагедии», как ее называли в XVIII в., «трагедии для простого народа». Они беспомощны и несчастны, это загнанные жизнью люди-марионетки, не способные вступить в противоборство с губящей их действительностью и с такой судьбой. В нагнетании мирских печалей современные драматурги не вносят на сцену ничего особенно нового. Все это было уже освоено и хорошо известно в истории театра. Новизна проглядывает лишь в двойственности современной авторской интонации, всегда несущей скрытую иронию, и одновременно наличествующее у некоторых из драматургов внутреннее противодействие ей. Жестокая и убогая среда обитания «ниже поясицы» наших людей осваивается новой драмой в столь же откровенной и, на первый взгляд, привычной иронично-бездушной манере. Но, возможно, это новый способ освоения реальности, поиски сегодняшнего внятного языка «формулирования жизни». Это еще и попытка молодого поколения, сохранившего энергию жизни, на пепелище сожженных ценностей отыскать слабый свет надежды, рожденный на пожарище души. Соединение чувства глубокой святости жизни с ее предельным непотребством утверждается новой драмой как неизменная вечная данность. В новой драме есть черты стоической философии эпохи упадка Рима с ее отвлеченно-умозрительными выводами о принятии судьбы. В ней нет окрыленности мощной гуманистической идеей, скорее присутствует брезгливый ужас даже от попытки прикосновения к социально-нравственному осмыслению реальных событий, но есть и трезвая жесткость ощущения реальности. Никакого душевного очищения или «катарсиса» это отрезвление принести не может, но прозрение наличия трагичности окружающей действительности оно демонстрирует.

Другой пример того же ряда: спектакль И. Вырыпаева «Кислород» (2003 г.) — это взыскующая боль поколения тридцатилетних, вкусивших «кислород свободы» и отравившихся им. «Кислород» И. Вырыпаева, идущий на крошечной площадке «Театра. doc», — своеобразный проговоренный в ритме рэпа экзерсис-манифест рожденных в 70-е, нового вывихнутого и растерянного поколения, выдохнутый на одном дыхании и разбитый на куплеты с припевами, сопровождаемые легким джазом. Два актера (Он — автор пьесы И. Вырыпаев, Она — А. Маракулина) озвучивают и протанцовывают десять словесно-му-

зыкальных композиций, каждая из которых соединяет одну из божественных заповедей с приметам наших дней, где насилие, секс, наркотики, террор превратились в обыденную повседневность. Свобода-«кислород», полученная этим поколением в наследство от предыдущих, отравила и выжгла его изнутри, обернувшись новым кислородным голоданием и стыдливо скрываеваемой, подавленной тоской по утраченной совести и напроць исчерпанным гуманистическим идеалам, оставившим горстку пепла в опустошенных душах. «Ну и что же для тебя главное? – спрашивает Она. – ...Если ты скажешь, что кислород, я уйду со сцены....». «...Сперва, скажи ты», – отвечает Он. «...Совесть», – тихо проговорит Она. «И для меня то же самое», – говорит Он. Не прошло и десяти лет крушения всего и вся вокруг, как это слово снова всплыло в театральном пространстве, у молодой театральной генерации, в частности. «Кислород» можно, наверное, назвать трагическим выдохом, полным горькой иронии свингующего поколения («свинг» – джазовый термин, от англ. swing – ритмично раскачиваться, пританцовывать). Пьеса заканчивается угрожающими словами автора: «Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит».⁵

Одним из самых ярких примеров современной отечественной «черной комедии», полной ужасов и абсурда бытия, является спектакль «Изображая жертву» по пьесе братьев Пресняковых в постановке К. Серебренникова в МХТ им. А. П. Чехова (2004 г.). Это ловко скроенная история о забитом пареньке по имени Валя (П. Кислов), работающем в милиции, в обязанности которого входит странное занятие – изображать жертву во время следственных экспериментов. В свободное от этой работы время Валя видит сны, в которых ему является тень отца в белом флотском кителе (В. Хаев). Призрак заявляет, что он был отравлен матерью Вали. Монолог покойного отца новоявленного «Гамлета XXI» исполнен в лучших традициях постмодернистской поэтики: «Вот видишь, ты стал оправданьем для меня. Стал оправданьем слишком глупой жизни!.. Настанет час, и твой уже поскребыш появится, и будешь ты ласкать его и умиляться, и оправданьем он послужит для тебя, и ты подумаешь, – я часть! Я часть непостижимого порядка, ве-

⁵ Вырыпаев И. Кислород // Документальный театр. Пьесы. М., 2004, С. 135.

ликого! И вот оно, мое зерно, которое, когда исчезну я, останется здесь мусорить и гадить, чтоб помнили соседи и друзья, что я здесь был, и прожил я не зря!» Цинизм, возведенный в высокий стиль остроумного письма, на самом деле уже давно стал банальным приемом современного искусства, тем не менее нельзя отказать авторам в таланте слышать тон своего времени. Хамский и бандитский мир, в котором люди ежедневно буднично убивают, режиссер облек в капустническую форму. Валя изборажает то постылую жену, которую муж вытолкнул в окно, то женщину, утопленную в бассейне вспльчивым ревнивцем колоритного восточного вида (И. Золотовицкий), то молодого преуспевающего бизнесмена, застреленного своим одноклассником в японском ресторане. К. Серебренников поставил на сцене череду следственных экспериментов как цепь эстрадных номеров. В первом случае ставится номер о сквозняке, который якобы сдул протирающую окна женщину с подоконника, во втором — об утоплении в бассейне, где следственный эксперимент проходит на фоне двух крепких парней, одетых в купальные костюмы и изображающих синхронное плавание, в третьем — об убийстве в японском ресторане, здесь центральным персонажем оказывается официантка-гейша (А. Покровская), изображающая «пожилую японку с историей». Забитый кошмаром повседневности Валя в финале равнодушно убивает таких же равнодушных мать, отчима и невесту. Последним номером программы становится исполнение знаменитой советской песни «Прощайте, скалистые горы» хором персонажей спектакля, облаченных в морские бушлаты, которым дирижирует папа-призрак, а «пожилая японка» машет в стороне белым платочком. Музыкальная нота, несущая неведомую нынешнему времени, давно утерянную энергетику прошлых лет, очередной раз используется режиссером для драйва и оживления собственного безжизненного сценического опуса, а заодно демонстрирует типичные приемы соц-арта. Абсурдная бессмыслица настоящего, таким образом, опрокидывается во времени, без каких-либо объяснений и мотиваций проецируется на все, что угодно блуждающей в поисках изобретательных приколов режиссерской мысли.

Творцы современного культурного пространства на самом деле стараются всячески избегать обращения к трагическому пафосу в творчестве, как и самого трагического мироощущения в жизни. Соответственно, классические античные и шекспировские трагедии современный отечественный театр также охотно интерпретирует в том же, близком ему духе «черной комедии» или, в порядке эксперимента, как

опыт овладения русскими актерами, воспитанными на традициях психологического театра, неизвестной им сценической и драматургической техникой. Кстати, сегодняшняя сцена не очень охотно обращается к классической трагедии. Ее пафос не только архаичен, но и глубоко чужд всей стилистике нашего времени, в котором никто не хочет замечать трагического состояния мира и усугубляющейся трагедии деградации современного человека и гуманистического сознания. Как будто игнорирование этой трагедии спасет игнорирующих от ее удара. Эскапизм и бегство от трагического видения мира в жизни и, соответственно, от трагического жанра на сцене в любое другое поле, близкое по настрою ироническому модусу современного культурного дискурса, закономерно ведет к общему упадку интереса к этому жанру как таковому.

К стилистике «черной комедии», где видение мира отличается отсутствием возможностей даже трагического разрешения, и экспериментального опыта, в котором исчезает само содержание трагедии, можно причислить постановки трагедии Шекспира «Король Лир» в Театре им. Е. Б. Вахтангова, где она идет под названием «Лир» (режиссер В. Мирзоев), и в МХТ им. А. П. Чехова (режиссер Т. Судзуки).

Мирзоев часто кладет в основу своей режиссуры «принцип неопределенности», хитроумной и причудливой игры воображения. Действие в его постановках, как правило, представляет многозначительную шараду, глубокомысленный стеб и происходит неизвестно где, когда и с кем. В его постановке «Лир» на сцене театра им. Вахтангова нашла отражение излюбленная тема режиссера в прозвучавшей главной ноте этого спектакля – осмеянии серьезности и скрытом гимне шутовскому колпаку. Лир, впадая в безумство, молодеет и прозревает суть вещей. Жизнь есть игра, и надо относиться к ней как к игре стихийных, провокационных сил, не слишком серьезно, иначе рискуешь быть наказанным, – таков главный message Мирзоева зрителям этой постановки. В союзе со своим шутом (В. Сухоруков) Лир (М. Суханов) являет собой воплощенную ходячую философию разыгрываемой божественной комедии, где нет места трагедии, а есть вечная абсурдность бытия и место буффу, «жизнь – это сказка в пересказе глупца» (Шекспир). Вместе с тем жизнь есть театр и одновременно провокация, и люди в нем – актеры-комедианты. Главный герой в начале спектакля – отвратительный старик с прогрессирующей болезнью Паркинсона и мертвенной коростой на лице в конце, пройдя через собственное безумие, просветляется, преобразается и обретает себя в лукавом облике хитроумного актера – шута и адепта провокации.

Игру другого плана с трагедией «Король Лир» показал на сцене МХТ им. Чехова (2004 г.) японский режиссер-авангардист Т. Судзуки, создатель нового метода подготовки актера и стиля сценической игры, ведущий к предельной актерской концентрации. Режиссер признает наличие существенной разницы между традиционным представлением о Художественном театре и его собственным. Но при этом считает, что благодаря таланту и упорству актеров МХТ им удалось достичь интересного результата. Переимчивость русских актеров хорошо известна. Поиграть в японский театр сегодня модно и актуально. Почему бы на фоне общего поветрия — массового увлечения Востоком, заданного ведущими «звездами» Голливуда и отечественного рока, — не попробовать это экзотическое блюдо на русской сцене?

Весь мир в спектакле «Король Лир» Т. Судзуки уподобен психиатрической лечебнице, а человек — ее обитателю. Эта идея содержится, по признанию режиссера, и в других его сценических работах. Герой спектакля, по версии постановщика, — человек, чьи семейные узы давно порваны, и ничего, кроме одинокой смерти в клинике, его уже не ждет. А все события шекспировской трагедии возникают в его помраченшем сознании. Одиночество и безумие сильных мира его независимо от времени и пространства, в которых они пребывают, — главное, что хотел показать режиссер в этой постановке. Но все эти темы в спектакле МХТ, как и сама трагедия Шекспира, уходят на дальний, не просматриваемый план, а на первый неизбежно выходит общий экзотический для русской сцены стиль спектакля. Т. Судзуки поставил для Художественного театра завораживающее своей пластикой и статикой зрелище-балет с трудно определяемыми жанровыми признаками. Актеры в расшитых золотом кимоно и белых носках бесшумно скользят по сцене, периодически синхронно взмахивая руками, как крыльями. Недаром одной из музыкальных тем спектакля становится испанский танец из «Лебединого озера» Чайковского. Свои реплики исполнители произносят на одном дыхании, отрывисто и бесстрастно, иногда переходя на настоящий рык. Соединение английской пьесы с японским стилем исполнения под музыкальный аккомпанемент из русского классического балета вызывает у зрителей состояние своеобразного сомнамбулического гипноза-любования необычной картиной. Замысел режиссера представить через своего «Короля Лира» беспросветное одиночество человека и безумие мира как-то совершенно растворяется в этом экзотическом зрелище. Картинный модус этого спектакля не соединяется с его трагическим содержанием, превращаясь в холодную условную абстракцию. В ней, может быть, нет иро-

нии, но есть обманчивая стилизация и несовместимый с понятием «катарсис» созерцательный бесстрастный метод-взгляд, характерный для амбивалентного равнодушного и одновременно всегда чуть насмешливого постмодернистского культурного дискурса.

Разумеется, пространство «черной комедии» поглотило не весь отечественный театр. Но ее деструктивная интенциональность почти вытеснила и подменила собою онтологически-эстетические цели трагедии на современной сцене. Произведения «черного юмора» рассматриваются едва ли не в качестве единственной движущей силы искусства нашего времени. Режиссеры и драматурги новой формации «иронически преодолевают» стилистику своих предшественников. Они как будто оберегают и ограждают себя от трагического состояния мира, от его воздействия на их психику, предпочитая более близкий и понятный для себя путь — уход в пародию, иронию или «черную комедию». Если обнаруживаются сценические работы, которые выпадают из игровых правил постмодернистской эпистемы, то они обычно принадлежат режиссерам старшего поколения. Например, два спектакля, выпущенные весной 2005 г., — «Суфле» в Театре на Таганке (режиссер Ю. Любимов) и «Последнее письмо» (глава из романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба») на Малой сцене театра «Эрмитаж» (режиссер Н. Шейко) — исполнены неподдельного трагизма. В первом случае — это трагический взгляд режиссера — патриарха отечественной сцены на мир XX в. через призму произведений Ницше, Кафки, Беккета и Джойса. Во втором — трагедия целого народа, переданная в предсмертном письме матери сыну, написанном из гетто маленького украинского городка. Подобные постановки — большая редкость сегодня. В современной культурной парадигме, где царит пастиш в качестве основного, определяющего и подавляющего все остальные модусы современного искусства и сознания, они звучат почти как глас вопиющего в пустыне, очевидно выпадая из постмодернистского мейнстрима.

Цель трагического представления, по Аристотелю, как известно, — посредством сострадания и страха очищение подобных аффектов. В этих кратких словах Аристотель формулирует свое знаменитое учение о «катарсисе», т. е. «трагическом очищении». Неясность смысла этой формулировки вызвала многочисленные комментарии в литературе XVI—XX вв. Одни толкователи понимали катарсис как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), другие — как очищение от страстей, т. е. полное их устранение. В эстетике Ренессанса имело место как этическое, так и гедонистическое толкование. По Лессингу, к примеру, само очищение человека от чувств страха и сострадания за-

ключается в превращении страстей в добродетельные наклонности. Наверное, более всего современное культурное сознание отделилось от этической теории катарсиса. Трагедия на сцене невозможна без активного *со-переживания и со-чувствия* зрителей ее героям. Но трагического героя сегодня нет, осталась только его маска, плохо воздействующая на современное сознание, существующее в контексте широкой культурной системы – иронии и ее органичной драматической формы – «черной комедии», высмеивающей всё и вся. Причем эта маска даже не столько трагического героя, сколько маска ужаса перед абсурдностью бытия. В современном культурном сознании страха много, а вот от сострадания оно, кажется, очистилось полностью. Утверждение «черной комедии» в постмодернистском нарративе есть воплощение тезиса Т. Адорно, согласно которому трагедия больше невозможна в современном мире, в котором господствует ужас без конца и смысла. В таком пространстве остаются бесконечная игра, стилизация, ирония как неизменный спутник безверия и сомнения и бесстрастное созерцание до тех пор, пока парадоксальная природа искусства, утверждающего себя в сознательном саморазрушении, не обретет новое возрождение в очищающем пламени отрицания, колебания и вечного поиска эстетической истины.

Галина Варакина
Маски Диониса, или Дионис как маска

Дионисийство одно дало эллинизму то, что впервые сделало его эллинизмом: маску. Прежде маски возлагались на лица усопших и оберегали их облик в царстве теней: Дионис живых научил надевать маски и терять свой облик. Тогда мир был понят <...> как драма превращений. Тогда политеизм в принципе уже был преодолен: божество осознано как многоликое единство.

Вячеслав Иванов. Спорады.

Дионис — один из тех богов, который не поддается однозначной трактовке. Это, пожалуй, самый загадочный бог античного мира, до сих пор вызывающий живой интерес и являющийся предметом научного спора. «Философствовать о Загрее греки перестали только тогда, когда Греция переродилась в христианское Средневековье. Но и в Средние века Дионис и Загрей все еще продолжали существовать в разного рода сектах и ересьях и, несмотря ни на какие преследования, дожили до Возрождения и с тех пор не раз становились самой настоящей модой вплоть до начала XX в.» — писал А.Ф. Лосев в одном из исследований по античной мифологии [11, 154–155].

Интерес к данному вопросу со стороны русской мысли на рубеже XIX–XX вв., подпитываемый художественной практикой символистского и мистериального направлений, является смысловым стержнем данной статьи. Глубина проникновения в тончайшие вопросы тайного знания и историко-филологического материала со стороны русской интеллигенции поражает. Но еще более удивителен тот энтузиазм, с которым представители русской культуры стремились реанимировать античный духовный опыт, усматривая в нем идеи, родственные христианскому учению и художественному творчеству. Ф. Ф. Зелинский, подлинный знаток и тонкий ценитель античности, открыто заявлял: «...Античная религия — это и есть настоящий ветхий завет *нашего* христианства» [6, 154]. Тем самым античный культ бога Диониса получил в русском прочтении вселенское, космическое звучание.

Дионис и античность

Зарождение культа Диониса уходит своими корнями в весьма отдаленное историческое прошлое. Образ этого бога присутствует в культурах Древнего мира под разными именами. Вячеслав Иванов в работе 1923 г. «Дионис и прадионисийство» говорит о следующих «воплощениях Диониса»: «Первый Дионис, по Цицерону, рожден от Зевса и Персефоны (это – основной орфический миф); второй – от Нила (знакомая нам египтизация Дионисова культа); третий – от Кабира, основатель мистерий Сабазия (попытка ввести самофракийские мистерии и вместе фракийский культ в синкретическую форму Дионисовой религии); четвертый – от Зевса и Селены, патрон мистерий орфических (мистическая интерпретация Артимида сопредстольничества); пятый – от Ниса и Фионы (т. е. от Зевса, посылающего дождь на землю, и Семелы), бог триетерий» [7, 142].

Попытаемся проследить генеалогию Диониса, ориентируясь на две наиболее важные сферы его господства: экстатическое безумство и бессмертие души.

Отголоски будущего дионисийского экстаза мы слышим уже в древнейшем культе, связанном с магическим воздействием на плодородие земли. В этом первобытном заклинании сил природы, с использованием ритмичной музыки, необузданной пляски и полового разгула, участники мистического действия достигали подлинного иступления, такого, при котором границы сознания способны к значительному расширению. Подобного рода переживания вполне способны сформировать первичные представления эсхатологического свойства – о возможности жизни души вне тела, а также о способности в этом состоянии «приобщиться к обожествленной жизни» [11].

Неслучайно в Греции происходит взаимное сближение культов Диониса и Деметры. Последняя, являясь покровительницей зреющей нивы, постепенно становится богиней тайн загробной жизни; тогда как Дионис, напротив, утрачивает первоначальное символическое значение бога экстатического, возвещающего бессмертие души, переосмысливаясь в покровителя виноделия. Тем не менее между покровительством произрастающего и воскресающего существует реальная связь. Как зерно, «похороненное» в землю, родит колос, вознося его к солнцу, так и человек, умирая, либо воплощается для продолжения жизни в другом теле, либо воскресает для вечной жизни в духе (эсхатологические представления орфизма).

Но не только в Греции получает распространение образ Диониса-виноградяря и страдальца одновременно. В Эпакрии задолго до Греции существовал культ местного Диониса Икария. «Страстной демон, хтонический податель изобилия и, в частности, покровитель винограда», — так характеризует его Вяч. Иванов [7, 156]. И опять мы видим соединение двух сфер бытия Диониса — мира живого, растительного, и мира мертвого, вечного.

Не случайно, что к разряду прадионисийских (термин заимствован у Вяч. Иванова) относятся также культы, направленные на обожествление страдания и жертвенной смерти. Наиболее полное развитие они получили во Фракии и Фессалии в качестве почитания безымянных героев, позже прозванных Конником и Охотником. Именно такова природа критского Загрея — Великого Ловчего или Великого Охотника, — значительно развитая в контексте орфического мифа о Дионисе-Загрее, растерзанном Титанами.

Образ страдающего и умирающего бога был чрезвычайно популярен в древних культурах. Это и египетский Осирис, и фригийский Атис, финикийский Адонис и фракийский Сабазий. Все эти боги под разными именами скрывали одно и то же смысловое значение: веру в бессмертие души человека и производительные силы природы.

Сближение этих идей наблюдается и в ритуализованных действиях. Древняя тризна по герою-страдальцу с идеей общинного единства и страстным пафосом, ритуальными возлияниями и совместной трапезой во многом напоминает будущие священные мистерии, возносимые богу Дионису. Так же и обряд, связанный с почитанием душ предков, проходивший весной в период пробуждения природы — Анфестерий, — совпадает с проведением Великих мистерий Диониса в честь возвращения вина.

Таким образом, Дионис выступает и как бог плотского изобилия, и как бог страдающий и умирающий. Он — символ жизни и смерти, этого «вечного возвращения» (Ф. Ницше).

В Греции культ Диониса, восходивший к обрядовой тризне и почитанию душ умерших, вступил во взаимодействие с местными растительными и подземными культурами. Культ Диониса вбирает в себя все родственные в греческих культах элементы: оргиазм, страстная судьба винограда (растерзание — похороны — возвращение). Отсюда и некоторые обрядовые и атрибутивные изменения в самом культе Диониса: плющ, гроздь, козленок — суть дары; виноградные настилки и надгробные возлияния вином — как образец проникновения элементов аграрной демонологии в религию Диониса.

Но не только с вином Греция связывала имя древнего бога. Вячеслав Иванов, ссылаясь на Плутарха, говорит о Дионисе как о «перводателе <...> всего влажного естества <...> Небесная влага живительного и изначально оплодотворившего Землю дождя и влага вина, веселящего сердце человека, есть в своем религиозно-метафизическом принципе, вода живая, амброзия» [7, 91–92]. Таким образом, Дионис – бог воскрешения, жизнеутверждения.

На Крите же Дионис отождествлялся сначала с подземным Зевсом, или Аидом (либо выступал в качестве сына одного из них). Позже он прославлялся как сын Зевса и Персефоны или даже самой Деметры, но уже под именем Иакха. Тем самым прослеживается его связь с подземным миром, а следовательно, и с тайной смерти и бессмертия.

В фиванском мифе Дионис выступает как сын Зевса и Семелы, дочери Кадмовой. Это уже второе, собственно греческое рождение страдающего и умирающего бога. Но и в этом случае Дионис сохраняет свою хтоническую природу. Он представлен в мифе богом ковчега (скрыни, гроба), в который по приказу Кадма была заключена Семела с сыном и брошена в пучину морскую. Кроме того, и сам Кадм тесно связан с древним духом тризн (если не является им напрямую). Его символом служила змея, порождение Ареса, бога смерти и человеческих жертвоприношений, которую он убивает и в которую он сам обращается.

В Греции религия Диониса получила широкое распространение в VIII–VII веках до н. э., в период усиления демократических тенденций, как средство борьбы с аристократической Олимпийской религией. Но по сравнению с фракийским вариантом культ был значительно смягчен. Отринув половой разгул, эллины упивались оргиастической пляской под оглушительную музыку тимпанов, кимвалов и флейт. В этом исступлении и достигаемом посредством экстаза взаимодействии души человека с Душой Мира, Ф. Ф. Зелинский усматривает эсхатологизм религии Диониса: «В исступлении пляски душа положительно “выступала” из пределов телесной жизни, преображалась, вкушала блаженство внетелесного, слиянного с совокупностью и с природой бытия; на собственном непреложном опыте человек убеждался в самобытности своей души, в возможности для нее жить независимо от тела и, следовательно, в ее бессмертии» [6, 113].

От своего фракийского прототипа греческий Дионис наследует прежде всего экстаз и восторженность; а они, в свою очередь, являются предусловием любого религиозного действия. Ссылаясь на Платона, Ю. А. Кулаковский пишет, что «люди в состоянии экстаза восприни-

мают в себя существо бога, поскольку возможно человеку общаться с ним» [10, 121]. Вячеслав Иванов идет еще дальше, говоря о первостепенстве в религии именно «дионисического энтузиазма», «восторга», в противовес «элементу догматическому» [9].

Следствием и в определенном смысле целью экстаза было достижение катарсиса, очищения, или, как у В. Вересаева, «преображения»: «В священном, оргийном безумии человек “исходит из себя”, впадает в иступление, в экстаз. Грани личности исчезают, и душе открывается свободный путь к сокровеннейшему зерну вещей, к первоединому бытию» [3, 192]. В. Вересаев рисует пафосную картину, основанную на синкретии творческого подъема и чувственного переизбытка, шопенгауэровской «воли к власти» и нищезановского «искусства метафизического утешения», жизни и творчества. «Когда Дионис нисходит в душу человека, чувство огромной полноты и силы жизни охватывает ее. Какие-то могучие вихри взвиваются из подсознательных глубин, сшибаются друг с другом, ураганом крутятся в душе. Занимается дух от нахлынувшего ужаса и нечеловеческого восторга, разум пьянеет, и в огненном “оргийном безумии” человек преобразается в какое-то иное, неузнаваемое существо, полное чудовищного избытка сил» [3, 232].

Рациональную интерпретацию этого качества и функции древнего бога дает английский исследователь Э. Р. Доддс. В своем исследовании «Греки и иррациональное» [5] он рассматривает культ Диониса, как действенный способ психологической разрядки, как средство преодоления «коллективной истерии» через освобождение от негативных импульсов и облечение их в форму ритуала.

Священнодействия богу Дионису именовались оргиями, т. е. являлись ритуалом, основанным на равноправном участии в культе всех присутствующих. Здесь нет строгого деления на жреца и общину, также как в мифе нет деления на бога и жертву (Зевс и его сын Дионис), а в конечном итоге — на бога и жреца (Титаны суть боги первого поколения). Эта идея первоначальной нерасчлененности божества раскрывается А. Ф. Лосевым на примере развития мифа о Дионисе-Загрее [11]. Она же подтверждается в самом мифическом повествовании о Зевсе, Дионисе и Титанах. Историческое подтверждение мы находим в мистической практике эпохи Платона, реконструированной Э. Шюре: «...посвященные отождествляли себя постепенно с божественной деятельностью. Из простых зрителей они становились действующими лицами и познавали, что драма Персефоны (аналогично и с Дионисом. — Г. В.) происходила в них самих» [19, 337]. О «временном обожествлении оргиаста, испытывающего соединение с богом, им одер-

жимого», как «общей мифической основе Дионисовой религии» писал и Вяч. Иванов [7, 142].

Если сначала священнодействия проходили строго внутри рода и посвящение в мистерии было сродни усыновлению, то с распространением дионисизма культ разделился на гражданский — праздники винограда и виноделия, и «парнасский» — мистерии для посвященных.

К участию в парнасских оргиях допускались только «посвященные», поэтому другое название Дионисовой службы — мистерии, или таинства. С точки зрения цели и результатов исполнения мистерии для ее участников, это было освящение или очищение (катарсис), достигаемое через экстаз.

Внешним содержанием мистерий служил миф, но не тот, что знали все, а так называемая «священная повесть», или «слово неизреченное» [7, 204]. Через миф участники мистерий причащались божественным или героическим страстям, что неминуемо требовало очищения. Это было первой и неотъемлемой частью таинств Диониса, цель которой — достижение пафоса, особого страстного состояния, порождаемого сильным душевным возбуждением. В этой высшей точке напряжения человек, отождествляя себя с самим божеством, способен был узреть все ландшафты мира — «мир подземный с его животворящими силами и таинствами и мир надземный с его зиждительными началами закона и строя» [7, 209]. Простому смертному это откровение дарует и высший восторг, и истинный трагизм, от внутреннего раздвоения религиозного сознания, от ощущения силы и одновременно слабости перед лицом двух противоположных миров — жизни и смерти, единичного и единого, Аполлона и Диониса.

И только оставаясь «богом» и ритуально чувствуя и дыхание смерти, и радость возрождения, человек мог пережить гармоническое разрешение великой диады — из противоположности в метафизическое единство этих миров, — что и составляло суть катарсиса. «Спасаящий целостность личности катарсис есть примирительное упразднение зияющей в душе диады, переживание которой породило в эллинизме экзотатические безумия и трагические вдохновения» [7, 110].

Мистерия — распространенная в Древнем мире форма богослужения. Сродни дионисийским мистериям мистерии Деметры (Элевсинские) в Греции, Великой матери (Кибеллы) во Фригии, Исиды и Осириса в Египте; на их опыте основаны Орфические таинства и более поздние Герметические. К позднеэллинистическим близки мистерии христианские, особенно раннего периода. Они также основаны на пережива-

нии «страстей», целью их также является катарсис, а формальной основой — «священная повесть», основанная на евангельских текстах.

Древнейшей формой всенощных служений богу Дионису являлись Триетерии. Они проходили в ночное время (символ женского начала, знак богини ночи) с зажженными свечочами (символ мужского начала, проникающего в недра земли). По мнению Вяч. Иванова, «цель ночных таинственных служений — знаменовать нисхождение бога в область смерти и его победный возврат на лицо земли» [7, 116]. Наряду с идеей воскресения и обретения бессмертия здесь легко вычитывается и более древний смысловой слой, связанный с сексуально-мистическим воздействием на производительные силы природы. «Я не знаю высшей символики, — цитировал Ф. Ницше в своей монографии В. Вересаев, — чем эта греческая символика, символика Дионисий. В ней придается религиозный смысл глубочайшему инстинкту жизни, инстинкту будущности жизни, вечности жизни; самый путь к жизни, соитие, понимается как священный путь» [3, 258].

Образ бога Диониса связан с плодородием и виноделием, изобилием и сладострастием. В то же время он — дух подземный, мрачный, ведающий тайной бытия и небытия, жизни и смерти. Дионис воплощает идею страдания, покровительствуя и освящая всех мучеников и страдальцев; подчас страдание доходит до полного безумства, и здесь высшее наслаждение и высшая боль сливаются в едином иступлении, экстазе, преизбыточности. В отличие от большинства греческих богов, Дионис символизировал саму жизнь, ее стихию, ее круговорот. Дионис, при всей своей неоднозначности, был в центре религиозной и общественной жизни Греции.

С именем Дионисова пророка Орфея связаны и новое религиозное учение, и выработанный тип жизни, и мистериальные действия. Орфизм имел сложную структуру, включающую космогонический, нравственный и эсхатологический аспекты.

В основе орфического учения, а также духовной и жизненной практики лежит несколько иное толкование Диониса: он — «последний бог и царь после Урана, Кроноса и Зевса» [11, 155]. Именно такое осмысление бога, наряду с приводимой выше мифической природой происхождения Диониса от Зевса и Персефоны (Загрей) и от Семелы, дочери Кадма (собственно Дионис), является космогонической основой орфизма. Дионис воплощает собою Мировой Ум, Душу Мира, способную к делимости и рождению индивидуальных душ. Тем он и отличается от Зевса. Именно это разделение (расчленение) Диониса и его проникновение в глубины материи (пожирание тела Диониса, испепе-

ление Титанов и рождение человека) орфики считали центральным событием исполнения мировой мистерии. В результате этой вселенской трагедии — убийство бога — Дионис одержал над этим миром материи победу, одухотворив ее. Итогом исполнения мистерии является очищение мира от зла, привнесение в него божественного огня и блага через жертву богом самого себя в лице Диониса.

Мистериальные действия орфических сект повторяли в ритуализованной форме основные события мировой мистерии: и символическую смерть Диониса (растерзание жертвы и ее поедание), и его воскресение (через соединение Диониса с мистами и их очищение как результат обучения). Мистерия представляла собой священную драму, которая «предлагалась созерцанию мистов в таинственной обстановке, в особенном освещении, с переходом от яркого света к полному мраку; посвященные испытывали при этом ужас смерти и радость жизни. Зрелище сопровождалось какими-то священными возгласами или речениями <...> и заканчивалось тем, что главный жрец показывал при всеобщем благоговейном молчании колос пшеницы. Участие в таинствах давало твердую надежду на “лучший удел” в загробном мире» [10, 133].

На вере в бессмертие и возможность обретения «лучшего удела» вырастает нравственно-заповедальное зерно учения, центральной проблемой которого является человек. В силу своей двойственной природы — дионисической (душа) и титанической (тело) — человек выступает как существо трагическое, страдающее от разделения Дионисовой единой сущности. Орфики ставили перед человеком задачу подавления телесно-титанического и освобождения дионисического начала, что нашло воплощение в идее так называемой «орфической жизни». Для того чтобы бессмертная душа могла выйти из круга рождений, человек должен через посвящение приобщиться к таинствам. Кроме этого, он должен «следовать богу» и в жизни, соблюдая многие условия: «...орфизм заключал в себе идею и требование морального усовершенствования человека и признавал в этом путь, по которому человек приближается к божеству» [10, 141].

Эта направленность на преодоление смерти через обретение бессмертия в боге Дионисе выявляет в орфическом учении эсхатологический уровень. Обретение Дионисом своей целостности, а с точки зрения человека, освобождение от частички Дионисовой — вот смысл и содержание мировой истории. «Трижды мы должны прожить свой век безупречно и здесь, на земле, и в царстве Персефоны, пока, наконец, не настанет для нас зря освобождения, воссоединения и упокоения»

[6, 115]. На сохранившихся ритуальных табличках, найденных в погребениях последователей орфических сект, содержится информация, подтверждающая данные положения: «Возликуй, измученный страданием, ибо ты не страдал еще. Из человека ты возродился в бога»; «Счастлив и блажен будешь богом более, чем смертным»; «Из человека родится бог, ибо произошел ты от божественного». Судьба человека, стало быть, в том, чтобы «быть возвращенным к богам» [15, 8–9].

Орфизм в своем учении содержал принципиально новые для своего времени идеи: во-первых, контраст светлого мира богов и греховного мира людей; во-вторых, божественное происхождение души человека; в-третьих, осмысление человека как двойственного существа, божественный дух которого пребывает в телесной темнице. По мнению Ю. А. Кулаковского, такое учение могло возникнуть только при совпадении, по крайней мере, двух условий: «во-первых, глубокого пессимизма в воззрении на жизнь, во-вторых, веры в загробное возмездие» [10, 142]. Учение орфиков содержит культовую канву, очень близкую христианству: земная жизнь как страдание, загробный суд, чистилище, адовы муки, райское блаженство.

Идеи орфизма, а через них культ Диониса, имели свое продолжение в рамках деятельности ордена Пифагора. Ф. Ф. Зелинский называет его «настоящей масонией, имевшей в VI в. свою главную ложу в Кротоне, а начиная с V приблизительно до II – в Таренте» [6, 116]. Пифагореизм, подобно орфизму, утверждал особый тип жизни как средство очищения и соединения с божественным миром. Но основополагающим принципом жизни была не столько моральная практика орфиков и мистерий; «пифагорейцы путь очищения видели преимущественно в науке. Таким образом, пифагорейцы были инициаторами такого типа жизни, который они сами называли *bios theoretikos*, «созерцательная жизнь», т. е. жизнь, проводимая в поисках истины и блага, путь познания, которое и есть высшее очищение (соединение с божественным)» [15, 32–33].

От страстного порыва, экстатического танца, доводящего человека до иступления и через него открывающего душу человека для принятия внутрь себя бога, очистительная практика перешла к внутреннему созерцанию. Путь сердца был замещен путем ума, разрушение сменилось созиданием. И здесь мы можем говорить о начале кризиса религии Диониса.

Окончательным итогом разложения Дионисовой религии, в определенном смысле, можно считать «герметическую литературу» (II–III вв. н. э.), приписываемую самому египетскому богу Тоту, а также «Хал-

дейские оракулы», автором которых был, возможно, Юлиан Теург (II в. н. э.). Несмотря на очистительную силу теургических практик, осущестлявшихся в рамках этих религиозно-мистических учений, дух всеобъемлющего Диониса в них отсутствует. Ибо теургия инициируется человеком, вызывающим бога и воздействующим на него и через него [20]; а это скорее работа разума. Дионисово же опьянение и восторг, через которые делалось возможным переживание божественного присутствия в себе, в результате чего и происходило очищение, затрагивали прежде всего чувственные основы человека.

Столь странные метаморфозы находят свое объяснение через плоскость взаимоотношений Диониса и Аполлона, берущих свое начало с вторжения Диониса в греческую культуру и сознание. В мифическом изложении отношения этих богов неоднозначны и запутанны и являются собой единство и противоположность одновременно.

Вячеслав Иванов различает Диониса и Аполлона как соответственно, пророка и законотворца; бога женщин и вождя мужчин. Через древних богов находит соответствие двум жизненным началам Ф. Ф. Зелинский: «Аполлон, идеал ясной умственной красоты, весь дух, весь мечта и воля в своей неземной стройности и легкости. Дионис, томный бог сокровенных чар природы, пленительный и загадочный, как влажный весенний воздух с его вестью о пробуждении, о приливе жизнотворных сил» [6, 69].

Усиление взаимодействия богов относится к эпохе тиранов и связано с покровительством со стороны аристократии, выразителем интересов которой был Аполлон, народной религии «оргийного Вакха» (Вяч. Иванов). Это срастание сопровождалось, с одной стороны, усвоением Аполлоном ряда важных качеств Диониса и прежде всего экстатического вдохновения, открывающего возможности пророчествования и очищения; с другой – достижением вожделенной для Греции гармонии жизненных начал – пафоса и примера, духа и формы. «Синтез обоих божеств впервые дает всей греческой идее ее окончательную формулу. Из обеих божественных потенций слагается эллинский пафос эстетического и этического строя» [9, 130], – суть калокагатия.

Формальное осуществление этого «братства» происходит в Дельфах, символом которого стал храм Аполлона, возведенный, по преданию, над могилой Диониса. По сути, мы можем говорить не о двух богах – Дионисе и Аполлоне, а о двух качествах, двух сторонах единого бытия: стремление и обретение, сила и власть, «воля и представление» (А. Шопенгауэр). Дельфийское жречество, как писал Вяч. Ива-

нов, проповедовало откровение о двупостасности Диониса, о «нераздельном и неслиянном единстве дельфийских сопредстольников, Аполлона и Диониса» [7, 217].

Дионис — всегда суть первый, основополагающий. Тем не менее его демонизм завораживает и пугает одновременно. «Даже в искусстве гениальная непредвиденность <...> была слишком ненадежна. И потому к ней приставлен был для надзора аполлонийский канон» [7, 56], порождавший тот значительный пример, через который человек способен, созерцая Дионисову истину, сохранить свой разум и целостность.

А. Вольтерский в «Литературных заметках»: «Аполлон и Дионис» расставляет иные акценты, уже не с точки зрения человека, но мира как такового. Он пишет: «Аполлон, великий дух красоты, создает волшебные миражи на поверхности мира. Явления возникают за явлениями, но каждое из них в известную минуту расплывается в ничто, исчезает и тонет в бесформенной стихии Диониса. Великая правда жизни не в явлениях, не в определенности индивидуальных, человеческих и бытовых форм, а в том, что скрыто под волшебным покровом красоты, — в царстве смерти, в законе разрушения и освобождения от всякой ограниченности» [4, 185]. И далее он продолжает вслед за Ф. Ницше: «Союз Аполлона с Дионисом может иметь только трагический характер. Все индивидуальное обречено на гибель, и самая красота в жизни, как редкое сочетание внешних сил, служит только зловещим покрывалом над бездною разложения» [4, 188].

Символом «Дельфийского братства» (Вяч. Иванов) Аполлона и Диониса стала греческая трагедия. Она родилась из варианта ритуального дифирамба, именовавшегося круговым, основанного на подражании дионисовым страстям. Этот дифирамб, или «песнь козлов», исполнялся в ходе мистерии вакхами (в отличие от экстатической пляски менад) и представлял собой костюмированное действо, в котором один из мистов отождествлялся с Дионисом, остальные — с Титанами.

С образом Диониса-Вакха были связаны не только страстные события, но также и его «жизнь» — веселье, возлияния, плотские забавы и утехи. Постепенно дифирамбический хор и в целом культовая традиция распадаются на два вида: на героический дифирамб и «драму сатиров». Вероятно, в том культовом раздвоении и берет начало раздвоение драматическое — деление на трагедию и комедию.

Трагедия явилась всенародным вариантом мистерии, т. к. в ней присутствовали и миф, и страстный пафос, и катарсис как результат пережитого страдания героя. Само очистительное действие трагедии

близко мистериальному действию, тем не менее это не есть мистерия, т. к. вместо страстей бога трагедия обнажает страсти героя, переносит действие из вселенского мира в мир людской. «Трагедия — всенародные гражданские оргии Диониса, богослужение без участия жреца, но все же не мистерии, и потому прямое изображение страстей Дионисовых ей чуждо: дионисийский луч воспринимается здесь отраженным и преломленным в героических ипостасях бога» [7, 220]. Меняется и сам механизм достижения пафоса и катарсиса. Он решается в большей степени через символику, нежели через мистическое уподобление божеству в рамках культа. Идея перевоплощения связывалась больше не с необходимостью уверовать самому мисту, а убедить зрителей в правдивости разыгрываемого действия.

Художественное начало в трагедии со временем нарастает, тем не менее по силе своего воздействия она продолжает сохранять близость к священной игре. В большей степени она являлась «не литературой для сцены, но разыгрываемым богослужением» [18, 142]. Драматические актеры, уже не обладая статусом вакхов, все же долгое время именовались «ремесленниками Диониса».

Зарождение драматического начала в гражданских Дионисиях, посвященных празднику урожая и сбора винограда, с веселыми шествиями ряженных, удалыми, иногда до неприличия, шутками связано с введением при Писистрате в VI в. до н. э. дифирамба в содержание народного праздника. Параллельно, в результате им же инициируемой орфической реформы, приведшей к объединению таинств Диониса с Элевсинскими мистериями, происходит переосмысление Диониса из образа трагического, страстного в образ юного, веселящего шествие бога Вакха.

Возможно, на этой волне поверхностного прочтения Диониса, а также опрошения самого культа, родилось противоположное трагедии драматическое действие — комедия. Й. Хёйзинга прослеживает эту связь на разных уровнях: с точки зрения этимологии слова — комедия, комос (описанное выше шествие); посредством общей для комоса и греческой комедии традиции парабасиса (обращение хора к зрителям по аналогии с адресными шутками ряженных); а также на примере экстатики, достигаемой через перевоплощение с использованием масок.

Изначальное различие Дионисий парнасских и гражданских разводит по разные стороны жизни трагедию и комедию. Различны, прежде всего, их цели и механизм воздействия. Комедия радует и веселит, вселяя оптимизм в сердца людей. Трагедия же примиряет человека с его судьбой в мире рождения и разложения. Эти варианты драма-

тического действия являют нам разные полюсы человеческого сознания: оптимизм и трагизм.

Хотя и комедия, и трагедия имеют под собой единое Дионисово основание, трагедия имеет большую силу, т. к. в ней Дионисово начало выступает в сопоставлении с аполлоническим. Именно через это столкновение и достигается обостренное переживание двойственности мира в рамках трагедии. Но и здесь возможны варианты, усиливающие или ослабляющие пафос и, соответственно, катарсис трагического действия. «Эта энергия возрастает, если диада раскрывается в самом трагическом характере, — и ослабевает, если раскрытие диады переносится <...> из глубин душевной жизни в положение лиц (ситуацию)» [7, 306]. Но в любом случае достижение катарсиса возможно лишь через преодоление этой двойственности: либо путем внутреннего перерождения трагического героя, либо через его гибель. Процесс лицезрения, заражения и переживания этого катастрофического по своей сути события дарует зрителям духовное очищение.

Дионис явился центральной фигурой эллинской культуры, вобрал в себя самые разнообразные оттенки человеческого чувствования: от восторженной радости до вселенской скорби. В классическую эпоху греческой истории Дионисова религия получила помимо мистической также и философскую интерпретацию, в рамках которой Дионис стал воплощением вселенского страдания — основного принципа существования мироздания и человечества как его части. «...Представление о мире жертвенно страдающем чрез разъединение и разъятие божества в себе единого — делается основной идеею, как неоплатонизма, так и позднего синкретизма, всех богов отождествившего с Дионисом, поставившего Диониса на высоту Всебога страдающего, как страдательный аспект мира возникновений и уничтожений» [9, 133].

Дионис и христианство

Учение о боге страдающем, наряду с мистериально-очистительной практикой, нашло преломление в раннем христианстве, христианских сектах и ересях. Данная проблема получила тройное освещение в русских исследованиях начала XX в. во-первых, с исторической точки зрения, во-вторых, в контексте русского религиозного осмысления образа языческого бога Диониса и, наконец, в рамках русской интерпретации прадионисийских представлений Ф. Ницше.

Полемика о язычестве в русле раннего христианства содержится во многих исследованиях. В частности, в статье И. В. Попова «Элементы греко-римской культуры в истории древнего христианства», опубликованной на страницах журнала «Вопросы философии и психологии» в 1909 году, проводятся интересные параллели между дионисизмом и христианством IV в. Так, он сопрягает чувственный дионисийский экстаз с молитвенным экстазом отшельника и созерцателя, появившегося в христианской практике одновременно с самим монашеством; он выявляет близость внешних форм христианства и древней формы языческой мистерии.

Тяготение христианства к мистериальным практикам И. В. Попов обосновывает через изменение характера христианства и его культово-обрядовой формы, произошедшее в IV в. Он подчеркивает закрытость христианского культа, достигаемого через осмысление таинства крещения как формы посвящения. Именно крещение делало возможным для вновь обращенного доступ к главным «тайнам» христианства: миропомазанию, евхаристии, Символу веры и молитве Господней. Он выявляет на этом материале очевидную общность христианства и языческих мистерий: «...предметом тайны, — и в этом заключается разительное сходство между христианским катехуменатом и мистериями, — служило не учение, а обряд, не смысл священнодействия, а самое священнодействие» [14, 83].

Сакрализация обряда, по мнению И. В. Попова, усилилась с распространением идеи о недоступности человеческому пониманию божественной истины. На этой волне и Писание, и богослужение приобретают, как и мистерии, качества аллегории со свойственными ей неопределимостью, многозначностью, символичностью. И это также роднит оба явления — христианство и мистерии. «...В основе мистерий и соответствующих христианских учреждений лежит одно и то же чувство: религиозная истина таинственна, неприкосновенна; она окутана символом, как покрывалом, и обвеяна тайной» [14, 85]. И. В. Попов выявляет также и причины языческих влияний, каковыми он считал прежде всего сам быт раннехристианского общества, воспитанного на мистериях. Еще одним мощным источником закрепления мистериальных форм он считал философию, во многом впитавшую идеи мистериальных практик. В этом контексте упоминаются Платон, Филон, неопифагорейцы, неоплатоники.

Об исторической преемственности со стороны христианства по отношению к дионисизму много писал Вяч. Иванов, при этом ставя в вину христианству отсутствие веротерпимости, ту черту, которую сама

церковь постоянно упоминает как наиболее позитивную и отличающую христианство от других религиозных учений. «Христианству было приготовлено в пантеоне языческой теософии верховное место; но оно не захотело его принять. Втайне оно усваивало себе бесчисленные элементы античного обряда и вероучения; открыто — выказывало непримиримую вражду как раз к тем областям античной религии, откуда почерпало наиболее важный материал для своего догматического и литургического строительства» [7, 191].

Причину противоборства со стороны христианства Вяч. Иванов видел в боязни соперничества между христианством и дионисизмом. Это расхождение двух религий и их окончательный разрыв Иванов считал трагедией всего европейского мира, который, по его мнению, привел к постепенному упадку религиозности культуры. «Если бы христианство слилось с орфизмом, религия арийца была бы спасена» [9, 142].

Одна из центральных тем в контексте проблемы «дионисизм и христианство» — это осмысление Диониса и его отождествление с Христом в русской культуре рубежа веков. Новозаветной (христианской) чертой считал Вяч. Иванов такое качество Диониса, как его свободолюбие и отрицание закона. Близость Диониса и Христа усматривалась им через общую сыновнюю ипостась и его близость как к божественному, так и к человеческому мирам. Это позволило Иванову говорить о возрождении во Христе Диониса, правда, с оговоркой, связанной скорее с церковным прочтением новозаветного учения: «Дионисийство, погребенное древностью, возродилось — не на одно ли мгновенье? — в новозаветности, и все видели Диониса с тирсом-крестом» [7, 57].

Последняя аналогия — тирс-крест, открывает целую галерею совпадающих или близких символов как дионисизма, так и христианства: «Виноградарь и виноградник; виноградари, убивающие сына хозяина в винограднике, — как титанические виноградари в винограднике умерщвляют Вакха, он же непосредственно сын Диев, рожденный из чресел небесного отца; рыба и рыбная ловля <...> чудесное насыщение народа хлебами и рыбами; хождение по водам и укрощение бури <...>; облик сына человеческого как гостя и хозяина пиршеств и участника веселий, как жениха, окруженного девами, несущими светильники, как пастыря и как агнца <...> семя, не оживающее, пока не умрет <...> причащение хлебом и вином на жертвенной вечере (как в вакхических мистериях)» [9, 134].

Иванов напрямую отождествляет Христа с Дионисом, усматривая в дионисизме первообразы Нового Завета: «Жертвенный облик Бога и

человека вместе, родившегося от земной матери, по успению своем взятой на небо, преследуемого и бегством спасенного во младенчестве <...> плененного врагами, страдающего, убитого, погребенного, женщинами оплаканного, воскресшего, взошедшего на небеса до своего нового молнийного явления» [9, 134–135].

Дионис и Россия

Никем иным, как «корибантом, первым провозгласившим необходимость возврата» [9, 140] к Дионису, Вяч. Иванов называет Ф. Ницше. В этом он видит главную заслугу Ницше, «его посланничество и его пророческое безумие» [8, 27]. Русская мысль именно в контексте Дионисовой религии и мистерий рассматривает идеи Ф. Ницше и самого образ.

Николай Бердяев в статье «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века», делая акцент на влиянии не только творчества Ф. Ницше, но и всей его личности на русскую духовную культуру, писал: «Это было самое сильное западное влияние на русский ренессанс. Но в Ницше воспринято было не то, о чем больше всего писали о нем на Западе, не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема. Ницше воспринимался как мистик и пророк» [2, 246]. Именно в этом ключе был воспринят Ницше русским символизмом, представители которого подчас видели в нем Мессию, а его жизнь ассоциировали со вторым пришествием.

Андрей Белый открыто говорит о параллелях в образах Ницше и Христа, ибо «оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединяли со змеиной мудростью» [1, 183]. В цитируемой статье «Фридрих Ницше» А. Белый выразил наиболее характерное в среде художественной интеллигенции отношение к образу этого мыслителя – как к гениальной, художественно неповторимой личности. Белый писал о невозможности анализировать творчество философа, считая это бесполезным занятием, т. к. труды философа – лишь намек на то, что сокрыто в его душе. «Стиль новой души, вот что его характеризует» [1, 179]. И снова, как и в случае с самим Дионисом, мы сталкиваемся с двойственностью – формы-маски и пророческой преисполненности.

Вяч. Иванов более сдержан в своих оценках. Теоретик русского символизма согласен с Ницше только там, где речь идет о метафизическом характере Дионисова культа и Дионисовой стихии в целом. Сам

же культ, интерпретируемый Ницше как эстетический феномен, Иванов воспринимает в прямом, т. е. религиозном смысле. И здесь он упрекает философа в том, что «он не уверовал в Бога, которого сам открыл миру» [8, 34]: «...Он сказал только: будьте могучи и зелены, как древние ветви; и не сказал: углубитесь в землю, как древние корни» [9, 140]. В безбожии, утверждает Вяч. Иванов, «трагическая вина Ницше» и причина его безумия.

Именно эта сторона философии Ницше вызывала основную бурю негодований со стороны русской интеллигенции. О нем говорили как о «творце новой религии», создателе иного понимания этического и эстетического. Религия Ницше состоит в том, писал А. Белый, чтобы «пересоздать небо и землю по образу и подобию нового имени» [1, 187], которое есть сверхчеловек. Но тот же А. Белый, ярый приверженец Ницше, критически высказывался по этому поводу: «Прوماхи Ницше только там, где начинаешь предъявлять к нему требования религиозного откровения» [1, 243].

Тем не менее изучение античности на рубеже XIX–XX вв., интерес к которой все возрастал, было уже невозможно без учета теории Ф. Ницше. Из сухой науки, опиравшейся на мертвый язык и старые, подчас фрагментарные тексты, антиковедение превратилось в особое знание, в рамках которого «мелкие факты античной истории, религии, философии, мифологии и искусства освещались и светом общего разумения смысла античности в ее целом» [12, 960]. Через Ницше Россия не только «открывает» античных богов — Диониса и Аполлона; благодаря его философии в русской интерпретации получает новое звучание феномен искусства, его сущность и будущность. Вопрос эстетический затрагивает и другие сферы бытия: его морально-нравственные аспекты, эсхатологические и, несомненно, ценностные.

Подробно рассматривает основные вопросы философии Ф. Ницше в своем критическом очерке 1903 г. Е. Трубецкой. Исследуя ницшеановскую идею «искусства метафизического утешения», он раскрывает проблему диалектического единства Диониса и Аполлона, причем не только в сфере искусства — музыкального и пластического, объединяющихся в греческой трагедии. Ставя эту диаду в ранг высшего принципа, Е. Трубецкой выявляет сущностную причину двойственности и, как следствие, противоречивости самого Ницше и его философии. По его мнению, она заключена в «борьбе между пессимизмом мыслителя и оптимистическими грезами поэта, между философским отрицанием смысла жизни и стремлением оправдать ее хотя бы как «эстетический феномен» [17. 22], между Дионисом и Аполлоном.

Эта двойственность мировидения, символом которой у Ницше выступают древние боги, нашла разрешение в концепции сверхчеловека, «иконы Ницше» по выражению А. Белого [1]. Этот человек будущего еще существо конечное, единичное, но противное и противостоящее всему человеческому, а потому всеобщее, единое. Не в этом ли была суть бога Диониса: Единое, распадающееся на множество и требующее своего воссоединения?

Если в период «Рождения трагедии» Ницше предлагал людям искусство для преодоления страха перед бессцельной и потому безрадостной жизнью; в эпоху «Заратустры» он вообще не говорит об утешении. Ницше расширяет свой горизонт, не ограничиваясь человечеством только. Его сверхчеловек выше людской массы, он вне мира. Ницше попытался эмансипировать дух Диониса. Но это уже не сам бог Дионис, который немислим вне мира, ибо в этой мировой жертвенности его суть. Это скорее его маска, а сверхчеловек — возможно, начало касты курбантов нового поколения.

Русская философия и культура в большей, чем Ницше, степени ориентированная на человека, жаждала соборности. Она не могла отказаться от очистительной силы трагедии и трагического искусства. Поэтому проблема возрождения культа Диониса выделась в контексте именно эстетического ренессанса: «Чем глубже страдания, чем сильнее в человеке вопли Диониса, тем светлее должна быть его поэзия, тем она должна быть могучее. Кто служит Дионису, тому помогает бог Аполлон» [4, 193]. Итогом же этого возрождения должно было стать не совершенное искусство только, но совершенный («цельный», по Вл. Соловьеву) человек. Это не сверхчеловек Ницше, который суть новая раса людей; это результат внутреннего преображения человека, итог его духовных чаяний и устремлений.

И Ницше, и русские философы говорят о необходимости преодоления человеком «слишком человеческого» в себе. «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой или упасть в бездну, вырасти или в Бога или в зверя» [16, 41], — писал в 1916 г. Е. Трубецкой. «Человек есть нечто, что должно превзойти» [13, 321], — внушал в 1882 году Ф. Ницше. Именно этот исходный принцип Ницше узрели и возлюбили в России. Вдохновенно о религиозности в духе Диониса-Ницше писал Вяч. Иванов: «Вдохновленный дионисийским хмелем Ницше сознавал, что для просветления лика земного (ибо не меньшего он волил) наше сердце должно измениться, внутри нас должна совершиться какая-то глубокая перемена, преображение всего душевного склада, перестрой всего созвучия наших чувствований, —

перерождение, подобное состоянию, означаемому в евангелическом подлиннике словом “метаноя”, оно же — условие прозрения “царства небес” на земле» [8, 30].

Расхождения Ф. Ницше и представителей русского ренессанса намечаются не в цели, а в средствах и итогах этого перерождения. «Не в ницшеанском ли пророчествовании о Сверхчеловеке индивидуализм достиг своих заоблачных вершин и облекся в иератическое одеяние как бы религиозной безусловности?» [8, 22] — вопрошает Вяч. Иванов, уличая Ницше в антирелигиозности и крайнем индивидуализме. Эту же зависимость прослеживает А. Вольтер: «...религиозное чувство сильнее всякой силы, могущественнее всякой власти. Вот единственный путь избавления от индивидуальности» [4, 196].

Дионис даровал человечеству маску как способ перевоплощения и сокрытия своего истинного «я», своей индивидуальности, источника непреодолимой личной трагедии. Античный театр узаконил маску как основу лицедейства, священной, а позже художественной игры. Но постепенно он потерял самого Диониса, его дух, переродившись в драму ситуаций, типов.

Христианство также использовало Дионисову маску в виде таинств и обрядов для того, чтобы сделать доступной непостижимую истину массам, не осквернив ее при этом. Но этот поворот к массовости сместил акцент на обрядовость; содержательный же аспект учения был также доведен до той формы, которая возможна для массового усвоения — до формы догматов. При этом был потерян сам страстной дух исполнения таинств; дух Диониса был замещен «его» ликом. И снова Дионис скрылся от мира за маской, намекающей на глубину, но не выявляя ее.

Ницше, открыв древнего бога миру, трагически ошибся, снова приняв за Диониса один из его ускользающих образов. Объявив, что старые боги умерли, он с радостью возвестил имя нового бога — сверхчеловек. Но не был ли он возвращением все того же Диониса или, может, его маской?

Русская художественная культура «серебряного века», уверовав в дионисические пророчества Ф. Ницше, ратовала за воссоединение человечества в Дионисе. Но русский христианский эсхатологизм явно шел вразрез с языческим принципом «вечного возвращения». То, что в античном мире выступало целью — дионисический экстаз как очищение, русская мысль сочла за средство. Возможно, именно в этой

мистической сфере кроется причина смерти великого мистагога рубежа веков Александра Скрябина, возжелавшего сотворить мистерию не с целью «одноактного» очищения человечества, но для окончательного преображения мира.

И снова Дионис улыбнулся, сокрывшись за очередной маской; улыбнулся своей дьявольской улыбкой жизнерадостного прелестника и жестокого мстителя, бога и дьявола. Он ли сострадательный? И такого ли сострадания жаждала Россия? Или интерес к древнему божеству связан с трагизмом рубежного мироощущения, с усилением индивидуализма, ощущением разорванности миров? «Религия Диониса есть религия богострадальной земли», — писал в 1903 г. Вяч. Иванов [9, 148], то ли говоря о Дионисе, то ли о бытии.

Список использованной литературы

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с. — (Мыслители XX века.).
2. *Бердяев Н.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века//О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья: [Сборник/АН СССР. Науч. совет по пробл. рус. культуры]. М.: Наука, 1990. С. 43–271.
3. *Вересаев В. В.* Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше/Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Фохт-Бабушкина. М.: Республика, 1999. 447 с.: портр. С. 237–353.
4. *Волынский А.* Литературные заметки: Аполлон и Дионис//Ницше: pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю. В. Синеокой. СПб.: РХГИ, 2001. 1076 с. (Русский путь). С. 180–204.
5. *Доддс Э. Р.* Греки и иррациональное/Пер. с англ., коммент. и указатель С.В. Пахомова; Послел. Ф. Х. Кессиди. СПб.: Алетейя, 2000. 507 с. Античная библиотека).
6. *Зелинский Ф. Ф.* Эллинская религия/Вст. ст. А. Н. Шумана. — М.: Экономпресс, 2003.
7. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 2000. 343 с. (Античная библиотека. Исследования).
8. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 428 с. (Мыслители XX века).
9. *Иванов Вяч.* Религия Диониса//Вопросы жизни. 1905. №7. С. 122–148.

10. Кулаковский Ю. А. Эсхатология и Эпикуреизм в античном мире: Избранные работы/Вступительная статья, подготовка текста и комментарии А. А. Пучкова. СПб.: Алетейя, 2002. 256 с. (Античная библиотека. Исследования).

11. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.

12. Лосев А. Ф. Фр. Ницше//Ницше: pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю. В. Синеокой. СПб.: РХГИ, 2001. 1076 с. (Русский путь).

13. Ницше Ф. Так говорил Заратустра// Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во «Фолио», 1998. 1056 с. (Серия «Антология Мысли»). С. 295–556.

14. Попов И. В. Элементы греко-римской культуры в истории древнего христианства//Вопросы философии и психологии. 1909. Кн. 96 (I). С. 55–92.

15. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1994. 336 с.

16. Трубецкой Е. Умозрение в красках. М., 1916, репр. изд., М., 1990.

17. Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Философия Ф. Ницше. М.: Знание, 1991. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Философия и жизнь»; № 1). С. 625.

18. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры/Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс; Традиция, 1997. 416 с.

19. Шюре Э. Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий. 2-е испр. Изд. репринт. 1914, М.: СП «Книга-Принтшоп, 1990. 420 с.

20. Ямвлих. О египетских мистериях/Пер. с древнегреч., комментарий и предисловие И. Ю. Мельниковой. М.: Алетейя, 2004. С. 208.

Елена Шахматова
**На рубеже катастрофы:
«быть и не быть» Серебряного века.**

«Человек – венец творения» – эта возрожденческая вера на рубеже XIX–XX вв. оказалась развенчана. И сам творец, по заверению Ницше, умер, и у человека Дарвин обнаружил постыдное обезьянье прошлое. Эйнштейн заявил о существовании иного измерения и относительности времени. На этом рубеже катастрофы происходит пересмотр всех прежних ценностей и оснований бытия. Серебряный век в поисках первопричины бедствий обращается к началу культуры, к древности. Античная составляющая Серебряного века давно отмечена и основательно изучена. На интерес к Востоку указывалось, но в должной мере эта проблема не изучалась, хотя, возможно, в этот период именно Восток как начало начал стал для культуры Серебряного века образцом формообразования. Поворот к Востоку означал отказ от европоцентризма, коренное изменение возрожденческой парадигмы в культуре.

Мандельштам писал: «Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. <...> Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость».¹

Буддийское влияние сказывалось в понимании важнейших вопросов бытия. Кризис сознания, переживаемый Европой на рубеже веков, привел к появлению новых философских направлений, среди которых – философия жизни (бергсонизм, ницшеанство, концепция Кассирера, а позднее – фрейдизм и Шпенглер). Философия жизни перенесла акцент философской мысли с проблем гносеологии на проблемы самого мира, самой жизни, которые постигаются интуитивным путем, а не в результате логически-рациональных построений. Жизнь для философов этого круга превращается во всеобъемлющую, поистине космическую категорию. Среди предшественников этого направ-

¹ *Мандельштам О.* Девятнадцатый век: Сочинения в 2-х т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 198, 199.

ления выделяется фигура Шопенгауэра, который привил ветвь индийской философии к древу европейской культуры. Желанной находкой для Шопенгауэра стали древнеиндийские Упанишады, в которых обрисовывалась противоположность высшего мирового начала Брахмана-Атмана и порожденной им сферы видимости (в Упанишадах она получила название «майя» — покров обмана). Майя возвращает всех в бездну бессознательного. В своих произведениях он познакомил публику с понятиями нирвана, метемпсихоз. Ссылаясь на «Бхагават-Гиту», он ставит знак равенства между рождением и смертью: «Если бы то, что нас пугает в смерти, была мысль о *небытии*, то мы должны были бы испытывать такое же содрогание при мысли о том времени, когда нас еще не было. Ибо неопровержимо верно, что *небытие* после смерти не может быть отлично от *небытия* перед рождением и, следовательно, не более горестно. Целая бесконечность прошла уже, а нас *еще не было*, — и это нас вовсе не печалит. Но то, что после мимолетного интермеццо какого-то эфемерного бытия должна последовать вторая бесконечность, в которой нас *уже не будет*, — это в наших глазах жестоко, прямо невыносимо», — и далее: «Что есть рождение, то, по своему существу и смыслу, есть и смерть: это одна и та же линия, описанная в двух направлениях».²

Предваряя открытие Эйнштейна, европейская философия ставит проблемы времени и пространства как первостепенные. Сначала Кант заявил, что эти категории относятся не к вещи в себе самой, а суть только формы познания. Шопенгауэр, ставя знак равенства между рождением и смертью, приходит к выводу, что «существует одно настоящее, и оно существует постоянно, ибо оно представляет собою единственную форму действительного бытия. Надо проникнуться тем убеждением, что *прошедшее* не *само по себе* отлично от настоящего, а только в нашем восприятии, которое имеет своей формой время, и лишь в силу него настоящее кажется отличным от прошлого».³

Итак, буддистское влияние сказывалось на переосмыслении кардинальных вопросов в построении европейской картины мира, таких как время, пространство, жизнь и смерть человека... Если между рождением и смертью поставлен знак равенства, то что есть тогда трагедия? Европейская система жанров сформировалась на основе уважительного отношения к человеческой жизни, осознания ее единственности и непо-

² Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Избранные произведения. М., 1992. С. 85, 108.

³ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 100.

вторимости. Земная жизнь для европейца была важнейшей ценностью. «Лучше быть последним смертным, чем царем в царстве мертвых», — говорил Ахилл Одиссею. Эдип, противопоставляя свою волю силе всемогущего рока, лишил себя зрения, но не жизни! Жизнелюбие европейцев сказалося и на том, что в христианской мистерии они акцентировали моменты, связанные с рождением и жизнью Иисуса. Мистический акт смерти и воскресения Христа для католического культа оказался не столь значимым, как для православия. Ценность земного существования в европейской культуре не подвергалась сомнению.

Совсем другую картину мы видим в буддизме. Так, в пьесе «Глиняная повозка» индийского драматурга IV в. Шудраки палач, который должен казнить главного героя, пытается его успокоить следующими философскими рассуждениями: «...даже солнце и луна, пребывающие на небе, попадают в беду. А что там говорить о нас, смертных! Каждый родившийся на этом свете уже обречен на гибель, а каждый умерший должен родиться вновь. Возникновение и гибель тела подобны перемене одежды».⁴ А в пьесе китайского драматурга XVI в. Тан Сянь-цзу «Пионовая беседка» воссоединению главных героев не помешала даже смерть! Зачахшую от любви к приснившемуся юноше героиню этот самый юноша через три года после ее смерти (!) с помощью даосской колдуньи оживляет, и взаимное чувство торжествует. Смерть любви не преграда!

Восточная драма не соответствует европейской системе жанров. Главный конфликт европейской трагедии заключался в неравном противоборстве между героем и миром, утратившим гармонию. Человек, «мера всех вещей», своими героическими усилиями пытался противостоять процессу разрушения мирового порядка. Силы изначально были неравны, и герой был обречен на гибель. Европейская трагедия отражала напряженное состояние упорядоченного мира, в котором человек занимал устойчивое и значимое положение. Он был единицей измерения этого мира.

Трагедии в европейском понимании на Востоке просто не может быть. Мир в буддистском понимании гармоничен изначально: человек сам отвечает за себя, формирует события этой жизни поступками своего предшествующего существования. Кроме того, человек в восточной культуре никогда не являлся единицей измерения. Он был уравнен в правах с миром природы и никому, кроме самого себя, не мог предъявлять претензий. Конфликт «человек и мир» для восточной дра-

⁴ Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. М., 1976. С. 98.

мы невозможен. Смерть в буддистской картине мира не является трагедией, фактически она не существует, воспринимается лишь как этап перехода, «перемены одежды», не более того.

В литературе Серебряного века идеи перерождения, перевоплощения были распространены достаточно широко. У Гумилева постоянно встречается мотив возвращения. В его модели мира присутствует единый мифологический прообраз: человек рождается, чтобы войти в эту земную действительность, но при этом он ощущает себя чужестранцем, блудным сыном, чей отчий дом в ином мире. Духом своим человек постоянно общается со Сверхмиром. Телесная оболочка временна, вернуться в иное измерение человек может лишь через врата смерти.

Чувство перевоплощения рано появляется в поэзии Гумилева, например в «Маскараде» (1908), где «бродили с драконами под руку луны, китайские вазы метались меж ними», поэт встречает женщину в маске королевы Содомы и умоляет ее показать своё лицо. Когда она сдергивает маску, то у поэта возникает ощущение «*déjà vu*»: «я вспомнил, я вспомнил — такие же песни, такую же дикую дрожь сладострастья». В «Сонете» (1912) поэт вспоминает прежнюю боевую жизнь и то, как он был убит в битве («Ах, да! я был убит»). В «Стокгольме» поэт вспоминает сон, как он, стоя на горе, с проповедью обращался к народу. Его мучит мысль «что, если страна эта истинно родина мне?»

Но в «Прапамяти» (1918) истинной родиной для поэта оказывается Индия, от которой он был отторгнут после своего перерождения:

Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я —
Простой индиец, задремавший
В священный вечер у ручья?

И пожалуй, наиболее глубоко эти идеи отражены в стихотворении «Память» (1919) из сборника «Огненный столп». Бессмертие в буддистском понимании не является воплощением одной и той же вечной души в другие состояния, а лишь памятью о прежних существованиях, причем не столько «своих», сколько о существовавших в одном индивидуальном потоке энергий. Гумилев выразил эту мысль предельно точно:

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла,
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.

Никто, кроме самого человека, не в состоянии закрепить в нем память так, чтобы вызвать к творческой деятельности накопления всех бывших существований и обрести таким способом бессмертие, ощутив ритмическую пульсацию беспредельного космического творчества, Нирваны, в терминах буддизма, что является достижением высшего состояния Бытия. Идея стихотворения отражала распространенное теософское положение: «В жизни человеческой Дух является повторением самого себя с плодами своих прежних переживаний в прошлых воплощениях. И эта жизнь есть как бы повторение прошлой жизни, и она приносит с собой то, что свершило для себя “духовное я” в предыдущей жизни».⁵ «Ты расскажешь мне о тех, что раньше в этом теле жили до меня», — вот с какой просьбой поэт обращается к памяти. И словно на магическом сеансе поэт всматривается в лица своих предшественников: это и «колдовской ребенок, словом останавливающий дождь»; это и поэт-суфий, говоривший, что «жизнь его подруга, коврик под его ногами — мир»; и отважный избранник свободы, мореплаватель и стрелок. Поэт находит в своей душе отголоски прежних существований и осознает себя строителем Храма грядущих воплощений. С прапамятью связывает Гумилев кармические страдания в стихотворении «Позор» (1917):

Вероятно, в жизни предыдущей
Я зарезал и отца и мать,
Если в этой — Боже Присносуший!
Так жестоко осужден страдать.

Идея бесконечного перевоплощения дает ключ к прочтению знаменитого стихотворения Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1921), который «заблудился в бездне времен». Взору поэта открываются сцены из его предыдущих жизней: это и «нищий старик» из Бейрута; и вельможа «с напудренной косой» идущий к императрице; и страшная сцена казни, вероятно, во время Французской революции, так как трамвай проскочил «через Неву, через Нил и Сену»; здесь и «вокзал, на котором можно в Индию Духа купить билет»; и «дом в три окна и серый газон», где жила любимая Машенька...

Эта мистическая поездка приводит поэта к сверхъосознанию иного бытия:

⁵ Штейнер Рудольф. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. СПб., 1910. С. 61.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

Поэт решает отслужить молебен о здравии умершей возлюбленной и панихиду по себе самом, так как время, открывшееся ему, — это вечность, «бесконечное настоящее», для которого рождение и смерть суть одно и то же.

Один из героев романа А. Белого «Петербург» Николай Аполлонович Аблеухов, «человек нирванический. Под Нирваную разумел он — Ничто». И он вспоминает, что он — старый туранец — воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи...»⁶

«Чтоб вновь родиться, надо умереть», — утверждает другой поэт Серебряного века Михаил Кузмин («Форель разбивает лёд», восьмой удар). Идеи предопределенности, иного мира, где пребывают души до своего нового воплощения, он высказывает в своих стихах:

Что случается должно быть свято,
Управляем мы судьбой не сами,
Никому не надо наших жалоб.

(из книги «Осенние озера», ч. IV, «Зимнее солнце»)

Теплота святой, невидимой руки
Из приснившейся ведёт нас пустоты
К странным пристаням, где живы я, да ты.

(из книги «Нездешние вечера»)

Строчки о приснившейся пустоте возникают у поэта в контексте воображаемого путешествия в Китай («посмотреть бы на китайскую зарю»), ему видится «край далекий», «диковинный Шанхай», где он наслаждается «душистым чаем» и интимной беседой со своим другом. Чаепитие превращается для Кузмина в настоящую чайную церемонию, медитацию, позволяющую ему увидеть «Фузий в блюбочке»:

⁶ Андрей Белый. Петербург. Л., 1981. С. 236.

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,
На желтом небе золотой вулкан.
Как блюдечко природу странно узит!

По поводу самого Кузмина Максимилиан Волошин замечает: «Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: “Скажите откровенно, сколько вам лет?”, но не решаешься, боясь получить в ответ: “Две тысячи”. — И далее Волошин предполагает: «...не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память. <...> Несомненно, что он умер в Александрии молодым и красивым юношей и был весьма искусно набальзамирован. <...> Мне бы хотелось привести Кузмина в музей Гимэ, подобно тому как следователи приводят подозреваемых преступников в морг, и внимательно следить за каждым изменением его лица и ждать, как задрожат его руки, как вспыхнет огонь в его огромных и мертвых агатовых глазах, когда он узнает в одной из тех, что лежат рядом с Таис, ту, которая танцевала для него “Осу” на зеленой лужайке, в обуглившись от времени лохмотьях ту шелковую ткань, которой он одевал ее тонкое тело, узнает те золотые запястья и ожерелья из разноцветных камней, которые он покупал ей, “продав свою последнюю мельницу”, и на куске истлевшего папируса прочтет стихи, написанные своею собственною рукой...»⁷ С вердиктом Волошина вполне солидарен Э. Голлербах, утверждая: «Я не верю (искренне и упорно), что М. А. родился в Ярославле, 6-го октября 1875 г., что вырос в Саратове и Петербурге. Это только *приснилось ему в «здесьней жизни»* (курсив мой. — *Е. Ш.*) Он родился в Египте, между Средиземным морем и озером Мареотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолемеев. Он родился сыном эллина и египтянки, и только в XVIII веке влилась в его жилы французская кровь, а в 1875-м году — русская. *Всё это забылось в цепи перевоплощений* (курсив мой. — *Е. Ш.*), но осталась вещная память подсознательной жизни: он любил Александрию — и вот не в силах разлюбить её на берегах Невы. Он любил Италию и Францию XVIII века, и вещная память любви подсказала ему в XX столетии *всё пережитое раньше* (курсив мой. — *Е. Ш.*)».⁸

Этот весьма пространственный диалог подтверждает, что идея перевоплощения переживалась поэтами Серебряного века как несомненный

⁷ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 471, 472.

⁸ Голлербах Э. Радостный путник (О творчестве М. Кузмина)// Книга и революция. 1922. №3, февраль. С. 43.

факт личной биографии. Представления о бессмертии личности разрабатывались в различных религиозно-философских формах, христианство и ислам предполагали ее воскресение в новых условиях, где не будет зла, бедствий и страданий, или где они будут распределены справедливо. Индийская философская мысль, разработав учение о карме и метемпсихозе в глубочайшей древности, не могла не повлиять на подобные представления более поздних мировых религий. Шопенгауэр указывал, что метемпсихоз был верой египтян, его заимствовали Орфей, Пифагор и Платон, его исповедовали в греческих мистериях.⁹

На рубеже XIX–XX вв. именно индийская философия через распространившиеся эзотерические теософские учения определяет во многом мировоззрение деятелей культуры нереалистических направлений. Блаватская пришла к мысли о том, что в основе всех древних религий находится одно и то же учение мудрости. Родиной этого учения она называла Индию. Древние египтяне и евреи позаимствовали свои знания у буддистских миссионеров. Вавилония оказалась на пути великого переселения народов, и вавилоняне стали первым народом, воспринявшим древнеиндийскую мудрость. Наследниками эзотерической мудрости Блаватская провозгласила неоплатоников и гностиков. Она признавала тождественность тайных доктрин магов, доведийских буддистов, иерофантов, египетского Тота или Гермеса, халдейских каббалистов, еврейских назареев... В своей «Тайной доктрине» (1888) она дала западной аудитории широкое представление о содержании кладовых восточной мудрости и высказала смелую мысль о том, что эзотерические религиозные знания в той или иной степени в итоге подтверждаются научными знаниями. Блаватская искала ответы на вечные вопросы бытия: как достичь бессмертия, как расширить сферу обитания человека до космических пределов, преодолев смерть, и как встать вровень с Богом, познав законы природы и космической эволюции. Ее идеи оказались созвучны времени, переживавшему системный кризис и искавшему ответы на глобальные вопросы бытия.

В. Вернадский в своей знаменитой работе «Научная мысль как планетное явление», размышляя о проблеме бессмертия, отмечает: «Наиболее глубоким является представление о метемпсихозе, решающее вопрос не с точки зрения человека, но с точки зрения всего живого вещества. Оно до сих пор еще, возникши несколько тысячелетий тому назад, живо и ярко для многих сотен миллионов людей. *И ни в чем,*

⁹ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 128.

может быть, не противоречит современным научным представлениям. *Ход научной мысли нигде с выводами из этого представления не сталкивается.*¹⁰ (выделено мной. — *Е. Ш.*)

Вл. Соловьев, чье учение оказало сильнейшее воздействие на философско-эстетические искания Серебряного века, увлекшись Ригведой в 20 лет, в своей неоконченной работе «Мифологический процесс в древнем язычестве» летом 1873 г. подытоживает научные теории XVII–XIX вв. Ригведа, считает Соловьев, поздний вариант более раннего строгого монотеизма, а по поводу греческой философии, начиная с софистов и Сократа, отмечает: «Сущность их учений была взята из восточных религиозных систем. Гораздо ранее появления философии у нас, на Дальнем Востоке, существовали уже целые системы, из которых многие дошли до нас. Мы знаем о сильной степени умственного развития у индусов. Их метафизические системы составляют нечто целое, законченное. Это целый умственный мир, и открытие теперь этого мира важнее открытия Америки в XV веке».¹¹ Читая гимн Пуруше, Соловьев приходит к выводу, что «Философия Платона есть, в сущности, то же самое, только развитое во вкусе эллинского гения. Христианство имело основой это же самое, только с прибавлением некоторых исторических фактов. И наконец, **новая западная философия приходит к признанию тех же самых истин, которые 1000 (?) лет тому назад исповедовались на берегах Ганга** (выделено мной. — *Е. Ш.*)».¹² В. Соловьев пришел к подобному заключению независимо от Блаватской, её главные труды «Разоблаченная Изида» (1877) и «Тайная доктрина» (1888) еще не были опубликованы. В шуточной поэтической форме Соловьев излагал свои духовные устремления:

Ах, далеко за снежным Гималаем
Живет мой друг,
А я один, и лишь собачьим лаем
Свой тешу слух.
Да сквозь века монахов исступленных
Жестокий спор
И житие мошеников священных
Следит мой взор.

¹⁰ Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. М., 1991. С. 32.

¹¹ Соловьев В. С. Собр. соч. М., 2000. Т. I. С. 245.

¹² Там же.

Но лишь засну – к Тибетским плоскогорьям,
 Душа, лети!
 И всем попам, Кириллам и Несторьям,
 Скажи: прости!
 Увы! Блаженство кратко в сновиденье!
 Исчезло вдруг,
 И лишь вопрос о предопределенье
 Томит мой дух.¹³

Вопрос о предопределенье был тесно связан с другими вечными вопросами о времени и пространстве. Владимир Соловьев в столь же шутливой форме излагает свои рассуждения по этому поводу:

Во-первых, объявлю вам, друг прелестный,
 Что вот теперь уж более ста лет,
 Как людям образованным известно,
Что времени с пространством вовсе нет;
 Что это только призрак субъективный,
 Иль, попросту сказать, один обман.
 Сего не знать есть реализм наивный,
 Приличный ныне лишь для обезьян.
 А если так, то, значит, и разлука,
 Как временно-пространственный мираж,
 Равна нулю, а с ней тоска и скука,
 И прочему всему оценка та ж...¹⁴

(выделено мной. – Е. Ш.)

Ноль как «временно-пространственный мираж», как вселенское Ничто, Бытие со знаком минус, т. е. Небытие становится объектом философских рассуждений. «Если ощущение нельзя или затруднительно назвать положительным или отрицательным, – считает К. Циолковский, – то оно есть безразличное, или *нулевое*. Нулевые ощущения также бесконечно разнообразны. В идеальном виде это есть *небытие*. Не смерть, а именно – небытие. <...> Ощущения человека находятся

¹³ Соловьев Владимир. «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М., 1990. С. 51–52.

¹⁴ Там же. С. 59.

в зависимости от времени, или, как говорят математики, есть функция времени».¹⁵

Серебряный век – период напряженных поисков новой веры, нового духовного ориентира, смысла жизни. Потребность духовных исканий этой эпохи проявилась в многочисленных кружках и салонах, в появлении религиозно-философских обществ в Москве и Петербурге. Одним из первых в своей работе «При свете совести» (1890) Н. Минский сформулировал те религиозно-философские искания, которые волновали его поколение. В этом поэтическом трактате он изложил свою религиозно-философскую систему меонизма, получившую дальнейшее развитие в последующие годы.¹⁶ Меонизм (от греч. *теон* – несуществующее) представлял собой, подобно теософии, попытку сочетать отдельные во всех исторических религиях элементы божественного, абсолютного бытия и абсолютного небытия как святые элементы. Истинная святость пребывает лишь в истине, существующей вне жизни, а также в небытии. Только мысль об абсолютном небытии может стать источником истинной незаинтересованной религии. Некоторые положения меонизма оказались существенными для нового искусства. Это в первую очередь требование поисков высшей цели жизни в мистических глубинах собственного «я». Лишь в глубинах человеческой индивидуальности лежит ключ к познанию жизни, потому что мир тоже представляет собой личность, и вне этой личности нет никаких ценностей. Веру, считает Минский, надо понимать как мистический рассудок, мистическое чувство и мистическую волю личности. Абсолютное небытие стало для искусства Серебряного века, осознавшего, что «времени с пространством больше нет», априорной истиной, поэтому оно апеллирует к вечности. Образ времени становится пластичным:

Мне открылось, что времени нет,
Что недвижны узоры планет,
Что бессмертие к смерти ведёт,
Что за смертью бессмертье ждет.

(К. Бальмонт)¹⁷

¹⁵ Циолковский К. Нирвана. Калуга, 1914. С. 1, 3.

¹⁶ См.: Минский Н. М. Религия будущего. СПб, 1905; *Он же*. Меонизм // Венгеров С. А. Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 1. М., 1914. С. 364–368.

¹⁷ Бальмонт К. Стихи. СПб., 1997. С. 64.

Совьются времена в ничто,
Замкнут часы.

(В. Иванов)¹⁸

3. Гиппиус в стихотворении «Часы стоят» ощущает бесконечность остановившегося времени:

И всё, чем мы за краткость, за легкость дорожим —
Вдруг сделалось бессмертным, и вечным — и чужим.¹⁹

В другом стихотворении «Ночью» она описывает круговое вращение времени:

Колдует ли душа моя иль молится, —
Не ведаю, но радостна мне весть...
Я чувю, время пополам расколется
И будущее будет тем, что есть.

Все чаянья — все дали и сближения —
В один великий круг заключены.
Как ветер огненный — мои хотения,
Как ветер, непреградны и властны.

И вижу я — на ком-то загораются
Сияньем новым белые венцы...
Над временем, во мне, соприкасаются
Начала и концы.²⁰

Волошин создает цикл стихотворений, объединяя их названием «Когда время останавливается»:

Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо.
Вечность лишь изредка блещет зарницами.
Время порывисто дует в лицо.
Годы несутся огромными птицами. <...>

¹⁸ Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. СПб., 1995. Т. 1. С. 257.

¹⁹ Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 79.

²⁰ Там же. С. 96

В безднах скрывается новое дно.
Формы и мысли смешались.
Все мы уж умерли где-то давно...
Все мы еще не родились.²¹

Блок размышляет над этой темой:

Что мгновенные вессилья?
Время — легкий дым...
Мы опять расплещем крылья,
Снова отлетим!

И опять, в безумной смене
Рассекая твердь,
Встретим новый вихрь видений
Встретим жизнь и смерть.²²

Именно человек становится точкой пересечения времени и пространства, в его душе, как в зародыше, заключается представление о других мирах, о Космосе. На рубеже веков человечество «переменило одежды»: из ставшего малым трехмерного измерения, которое предполагало, как и время, начало и конец, оно переделось в беспредельность.

«Формы времени таковы, — утверждал Скрябин, — что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее».²³

А. М. Ремизов в 1903 г. в романе «Часы» также обращается к проблеме времени. Его герой Костя Клочков полагает, что все беды человечества от времени, которое владеет жизнью. Он ломает стрелку на соборных часах, выбрасывает ключ, чтобы невозможно было вновь завести «страшные зубцы колеса времени», и как новый Мессия обращается к «соборной проповеди» к народу: «Я даю вам, слюнявые мальчишки, волю, какой с сотворения мира и любви и смерти не имел ни один великий народ. Слушайте вы, оборванцы и воры, **я взял себе вре-**

²¹ Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 29–30.

²² Блок А. Дали слепы, дни безгневны (1904) // Собр. соч. в 8-ми т. М.: Л., 1960–1963. Т. 1. С. 321.

²³ Записи А. Н. Скрябина // Русские Пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 145–146.

мя, я убил время с его часами, — отныне нет времени! Слушайте вы, негодяи, я взял себе грех мира, я убил грех с его тоскою и раскаянием,— отныне нет греха! Слушайте вы, трусы и обманщики, я взял себе смерть, я убил смерть с ее ужасом, — отныне нет смерти! Отныне нет времени, отныне всё можно и нет невозможного (выделено мной — Е. Ш.) <...> Аз есмь Господь Бог Твой!»²⁴

Время воспринимается не как абстрактное понятие, а как нечто живое, органическое. «Времена созрели»²⁵, — заявляет один из героев Ремизова. У Хлебникова «время цветет как черемуха» и «зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается с своим завтра».²⁶ Хлебников своими друзьями-«будетлянами» был избран королем времени, он мечтал о независимом государстве времени, лишенном пространства. Себя он ощущал божеством — Числобогом, правителем этого будущего государства времени. Он задается вопросом, как относятся друг к другу тяготение и время. И устами ученого 2222 года, составляющего уравнение смерти, приходит к парадоксальному заключению: «...время так же относится к весу, как бремя к бесу. Но можно ли бесноваться под тяжелой ношей? Нет. Бремя поглощает силы беса. И там, где оно, его нет. Другими словами, время поглощает силы веса, и не исчезает ли вес там, где время? ...время и вес — два разных поглощения одной и той же силы».²⁷ В пьесе «Мирсконца» Хлебников описывает мир зазеркалья, небытия, где его герои проживают жизнь в обратном направлении, от смерти к рождению: сначала умирают, потом у них взрослые дети, потом женятся, влюбляются, учатся в школе, а в последней сцене они, молчаливые и важные, проезжают с воздушными шарами в детских колясках. Другая его пьеса «Ошибка смерти» в гротескной форме показывает смерть Барышни Смерти. Барышня Смерть и 12 посетителей (число символическое!) в харчевне веселых мертвецов-трупов устраивают бал, кружатся в хороводе и распевают символические песенки:

Все земное будет «бя».
Корень из нет-единицы
Волим вынуть из себя.²⁸

²⁴ Ремизов А. М. Повести и рассказы. М., 1990. С. 98.

²⁵ Ремизов А. М. Крестовые сестры // Указ. соч. С. 267.

²⁶ Велимир Хлебников. Труба марсиан // Творения. М., 1987. С. 603.

²⁷ Велимир Хлебников. Ка // Творения. М., 1987. С. 525.

²⁸ Там же. С. 424.

Уставшие мертвецы через соломинку пьют красный вишневый сок. Барышня Смерть вся в белом, как укротительница с хлыстом, ходит среди своих гостей, которые постепенно засыпают вечным сном. Внезапно появляется 13-й посетитель, он понимает, что попал в харчевню мертвых гуляк, но вместо того, чтобы испугаться, настойчиво требует «пива смерти». Но вот незадача: у Барышни Смерти не оказывается свободного стакана, а из чужого смертельные напитки распивать запрещено. 13-й посетитель оказался слишком проникательным, он раскрывает «тёмное прошлое» Смерти-барменши, которая служила наглядным пособием для врачей, и предлагает ей в качестве посуды использовать её собственный пустой череп. Глухая смерть соглашается, отвинчивает свой череп, подает посетителю, но просит его самому налить себе из черного бочонка напиток смерти, так как без головы смерть не в состоянии сориентироваться. 13-й посетитель по просьбе мертвецов решает обмануть смерть и требует от нее выполнения своих обязанностей по обслуживанию клиентов. Безголовая смерть, ничего не различая, до краев наполняет две чаши — жизни и смерти, но посетитель предлагает ей первой сделать свой выбор. Слепая смерть пьёт не из той чаши, умирает и падает замертво. Смерть после смерти, по ремарке автора, поднимает голову, просит сценарий, просматривает его, приходит к выводу, что все доиграла до конца, вскакивает на ноги и радостно присоединяется к ожившим мертвецам.

Столь безжалостное отношение к смерти, без всякого пиетета и уважения (Хлебников с легкостью рифмует «насморк» и «на смерть»)²⁹, лишение ее романтического ореола таинственности, роковой неизбежности, окончательное разжалование и перевод из категории ужасного в персонажи буффонной клоунады — все эти безобразия означали перелом в сознании эпохи. Смерть не пугает интеллектуальную элиту Серебряного века. Она стала такой же условной и относительной абстракцией как пространство и время. Хлебникову, «алгеброй, поверившему гармонию», было ведомо, как извлекать корень из отрицательных величин времени. Корень квадратный из минус единицы — призрак, тень, дух, вызываемый на спиритическом сеансе, «люди минус физическое тело» в терминологии Блаватской.³⁰

«Я знал, — пишет он в мистерии “Скуфья Скифа”, — что $\sqrt{-1}$ насколько не менее вещественно, чем 1; там, где есть 1, 2, 3, 4, там есть и $-1, -2, -3$, и $\sqrt{-1}, \sqrt{-2}, \sqrt{-3}$. Где есть один человек и другой естествен-

²⁹ Хлебников Велимир. Творения. М., 1987. С. 105.

³⁰ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. В 2-х т. Минск, 1997. Т. 1. С. 281.

ный ряд чисел людей, там, конечно, есть и $\sqrt{1}$ – человека, и $\sqrt{2}$ – 2 людей, и $\sqrt{3}$ – 3 людей, и n – людей = \sqrt{n} – n людей»³¹. Аналогичные рассуждения мы находим у Е.Замятина: «Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. Для формул иррациональных, для моего $\sqrt{1}$ мы не знаем соответствующих тел, мы никогда не видели их... Но в том-то и ужас, что эти тела – невидимые – есть, они непременно, неминуемо должны быть: потому что в математике, как на экране, проходят перед нами их причудливые тени – иррациональные формулы; и математика, и смерть – никогда не ошибаются. И если этих тел мы не видим в нашем мире на поверхности, для них есть – неизбежно должен быть – целый огромный мир там, за поверхностью...».³²

Волошин размышляет на тему смерти и жизни:

Пусть капля жизни в море канет –
 Нерастворимо в смерти «Я».
 Не соблазнится плоть моя,
 Личина трупа не обманет,
 И не иссякнет бытие
 Ни для меня, ни для другого,
 Я был, я есмь, я буду снова!
 Предвечно странствие мое.³³

У Скрябина в «Предварительном действии» смерть предстает в романтическом ореоле невесты:

Я последнее свершение
 Я блаженство растворения
 Я всезвездности алмаз
 Я всезвучное молчание
 Смерти белое звучание
 Я свобода, я экстаз.³⁴

³¹ Хлебников Велимир. Скуфья скифа // Указ. соч. С. 540.

³² Замятин Е. Мы // Популярная б-ка. Фантастика 2: Антиутопии XX века. М., 1989. С. 64.

³³ Волошин М. Я верен темному завету (1912). Из книги «Selva oscura»// Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 62.

³⁴ Скрябин А. Предварительное действие // Русские Пропилеи, Т. 6. М., 1919. С. 203.

Смерть у Скрябина, как и жизнь с ее страданиями, заключена в сознании человека, причем «личное сознание есть иллюзия», возникающая когда индивидуальное сознание отождествляет себя с телом, которое есть лишь «орудие деятельности». ³⁵ Вселенная у Скрябина — это бессознательный процесс, подъём деятельности, движение; ничто — покой, возможность всего, вселенной; бытие — отрицание небытия, завершение процесса есть возвращение к ничто. Время и пространство — «единственно возможные формы переживания чего бы то ни было и <...> сами создаются этими переживаниями». ³⁶ Серьёзные изменения в концепции Скрябина претерпевает категория «пространство». Пространство для него — это «очевидная форма множественности», а Я само по себе сознает лишь свои переживания и «в смысле времени и пространства есть абсолютное ничто». ³⁷

Хлебников считал пять и более чувств обмолвками «одного великого, протяженного многообразия», в его пространственной геометрии, утверждал он «есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое», «синий цвет василька <...> превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка». ³⁸

В архиве Вяч.Иванова имеется черновая запись, которую затем, очевидно, он собирался использовать для написания статьи мистического характера: «Пространство и время, какими они являются земному, «дневному» сознанию, суть категории, или формы, последнего. Астральному сознанию соответствуют иные категории, или формы, пространства и времени. Таким образом, об астральном теле нельзя ни утверждать, что оно подчинено условиям пространства и времени, ни отрицать этого. Есть астральное время и астральное тело. <...> Пространство и время, как категории земного сознания, образуют в их взаимно пересекающемся направлении крест, на котором распято наше материализованное я. В астральном мире наше я не пригвождено к этому кресту, но несет его на себе». ³⁹

³⁵ Записи Скрябина. Там же. С. 191.

³⁶ Там же. С. 167.

³⁷ Скрябин А. Записи // Русские Пропилеи. С. 167.

³⁸ Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 578.

³⁹ Цит. по: *Обатнин Геннадий*. Иванов — мистик. Окультизм в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907—1919). М., 2000. С. 85—86.

Человек, утративший время, ощущает пространство реальной жизни как сновидение. Мотив сна становится также очень популярным в искусстве Серебряного века. К. Бальмонт, переведивший драму Кальдерона «Жизнь есть сон», пьесы санскритского драматурга Калидасы, поэму Асвагоши «Жизнь Будды», а в книге «Зовы древностей» представивший «Ведийские гимны», «Упанишады», учение Лао-цзы, не сомневался в том, что «жизнь есть многосложное слитное видение». ⁴⁰

Скрябин записывает: «Всё, что меня окружает, и я сам есть не более, как сон, *нет никакой действительной множественности, есть только кажущаяся множественность*». ⁴¹ Ремизов — великий сновидец — делает иллюзию сна одним из основных принципов своего творчества. Блока томят сны-предчувствия о Прекрасной Даме. А. Белый считает, что «*вся действительность пролетает как сон* (выделено мной — *Е. Ш.*); и только в творчестве остаётся реальность, ценность и смысл жизни», ⁴² познание, по его мнению, «сон этого единства; во сне просыпаемся мы ко сну; сон за сном срывается с наших глаз; смысл сменяется смыслом; и всё-таки — мы во сне; и мы не знаем бодрствующих пока не сознаём, что самый процесс пробуждения от сна ко сну и есть деятельность, но деятельность творческая; что-то в нас творит свои сны...». ⁴³ Антологию мировой поэзии Брюсов озаглавливает — «Сны человечества», а Фёдор Сологуб своему первому роману дает симптоматическое название — «Тяжелые сны». ⁴⁴ Типично для поэтики Серебряного века и такое утверждение М. Цветаевой: «Певцом во сне открыты закон звезды и формула цветка». Вообще, мотив сна в его платоновском варианте или в индуcском восприятии жизни как иллюзии — майя — становится излюбленным в искусстве этого периода.

Майя — является одним из центральных понятий в индийской философии, символизирующим иллюзорность восприятия жизни. За время

⁴⁰ Бальмонт К. Д. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917. С. 3.

⁴¹ Скрябин А. Записи // Русские Пропилеи. С. 165.

⁴² Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 38.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Эта черта в литературе Серебряного века была подмечена исследователями. См.: Katz M. R. Dreams and unconscious in XIX century Russian fiction. Hanover, 1984. Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М., 1993; Сергеев О. В. Поэтика сновидений в рассказах Ф. Сологуба. М., 2002; Сергеев О. В. Алексей Ремизов. Узник сна. Поэтика сновидений прозы 1900-х гг. М., 2002.

своего существования это понятие проделало значительную эволюцию в зависимости от эпохи, школы или направления каждый раз приобретало специфическое значение, отличное от предыдущих толкований. В Ригведе оно означало волшебную силу богов и демонов, благодаря которой они были способны совершать сверхъестественные действия, в Упанишадах оно представляло собой магическую способность абсолютно-го духа к сотворению реального мира. Мать царевича Гаутамы, будущего Будды, кстати, также звали Майей. Трактовка майи как иллюзии восходит к школе веданты: именно тогда майя начинает осознаваться как иллюзия, видимость, кажимость, как то представление о материальном мире, которое создается органами чувств и является следствием незнания (авидьи) об истинном бытии Абсолюта — Брахмана.

Фридрих Ницше воспользовался термином «майя» для разъяснения ключевого для его системы представления о противоположности дионисийского и аполоновского начал. Ницше спроецировал это понятие индуистской философии на более близкую ему традицию греческой культуры, противопоставив Аполлона и Диониса. Аполлон является богом иллюзии. Он обволакивает человека «пеленой», «покрывалом майи» и защищает его от суровой реальности. Если Аполлон создает иллюзии, то Дионис уничтожает завесу майи и открывает человеку путь к прямому и непосредственному участию в действительности. Ницше не первый в европейской философии обратился к проблеме майи, например А. Шопенгауэр дал более обстоятельный анализ этого понятия. Безусловно, европейская трактовка данного термина была хорошо известна в России, Серебряный век предпочел творческое аполоновское начало. «Дионис в России опасен, — заметил В. Иванов, — ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным».⁴⁵

«Говоря языком индусов, — отмечает А. Белый, между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи. <...> всё течет в вечном сне и нет ничего, ни хаоса, ни Логоса, ни познания, ни творчества; либо хаос и Логос суть сны действительности. Но действительность эта непреодолима во сне; образ сна — цельность логической действительности, предопределяющей действительность бытия; и другой образ того же сна — цельность творчества, рисующего в образах самую логическую действительность и этой действительностью предопределяющего бытие».⁴⁶ В поэме «Первое свидание» Белый писал:

⁴⁵ Иванов В. Родное и Вселенское. М., 1994. С. 83.

⁴⁶ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 74, 100.

Я Майей мира полонён, <...>
 Но, тексты чтя Упанишад,
 Хочу восстать Анупадакой⁴⁷, <...>
 Меня оденет рой Ананд⁴⁸
 Венцом таинственного дара:
 Великим духом Даинанд⁴⁹
 Великим делом Дармотарра⁵⁰...

Волошин в Париже становится масоном, вступая в Великую ложу Востока, активно читает эзотерическую литературу. Записывает в дневнике 20 июля 1905 г.: « Все теософские идеи, которые я узнаю теперь, были моими уже давно. Почти с детства, точно они были врожденны». ⁵¹ Единственной связью между временем и пространством он считает мгновение. ⁵²

«Мы заключены в темницу мгновения. Из нее один выход – в прошлое. Завесу будущего нам заказано подымать. Кто подымет и увидит, тот умрет, т.е. лишится иллюзии свободы воли, которая есть жизнь. Иллюзия возможности действия. Майя. В будущее можно проникать только желанием. Для человечества воспоминание – это всё. Это единственная дверь в бесконечность. Наш дух всегда должен идти обратным ходом по отношению к жизни». ⁵³ Вяч.Иванов посвящает Майе свои строки:

Прозрачность! Улыбчивой сказкой
 Соделай видения жизни,
 Сквозным покрывало Майи!
 Яви нам бледные Раи
 За листвою кущ осенних.
 За радугой лёгкой – обеты;
 Вечерние скорбные свету
 За цветом садов весенних!
 Прозрачность! Божественной маской
 Утешь изволения жизни. ⁵⁴

⁴⁷ Анупадака – безначальный: высокая ступень посвящения.

⁴⁸ Ананда – ученик Будды.

⁴⁹ Суами Сарасвати Даинанд – проповедник Индии XIX столетия.

⁵⁰ Дармотарра – буддийский логик, последователь и комментатор философа Дармакирти (школа Дигнаги).

⁵¹ Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 245.

⁵² Волошин М. Лики творчества. Кн.1. СПб, 1914. С. 172.

⁵³ Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 201.

⁵⁴ Иванов Вяч. Прозрачность //Собр. соч. в 4-х т. Брюссель, 1971–87. Т. 1. С. 738.

«Все феноменальное — марево Майи; — отмечает он, — под покрывалом завешенной Изиды, быть может даже не статуя, а пустота, «le grand Néant»⁵⁵ французских декадентов».⁵⁶

«И то, что ты можешь увидеть глазом, и то, что ты можешь услышать своим ухом, — все это мировой призрак, Майя, — познает герой Хлебникова, оказавшийся рабом в Индии, — а мировую истину не дано ни увидеть смертными глазами, ни услышать смертным слухом. Она — мировая душа, Брахма. Она плотно закрыла свое лицо покрывалом мечты, серебристой тканью обмана. И лишь покрывало истины, а не ее самое, дано видеть бедному разуму людей».⁵⁷

А. Блок в «Балаганчике» образной ремаркой разоблачает обманчивую иллюзорность: «Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула <...> В бумажном разрыве видно одно светлеющее небо».⁵⁸

Итак, майя в культуре Серебряного века — это покрывало, иллюзия возможности действия, прозрачность, пустота, мировой призрак, лопнувшая бумага... Иллюзорное состояние в культуре Серебряного века исследуется всесторонне. Дневниковые записи фиксируют сновидения, состояния измененного сознания. В «Огненном ангеле» Брюсова Рупрехт (alter ego самого автора) отключает сознание, намазав тело усыпительным зельем с острым запахом, и в забытии переживает дьявольско-эротические галлюцинации (гл. IV: «Как мы жили в городе Кельне, что потребовала от меня Рената и что я видел на шабаше»). Описанию состояния сна-полудремы посвящена одна из лучших глав в романе А. Белого «Петербург» — «Страшный суд», которая насквозь пронизана теософскими и антропософскими понятиями. Николай Аполлонович Аблеухов собирается отойти ко сну или отправиться в далекое астральное путешествие, что для него одно и то же. У него в родословне были киргиз-кайсацкие предки, которые находились в сношении с тибетскими ламами. Аб-Лай-Ухов, так звучала фамилия предков, испытывал известную нежность к буддизму. В дверях ему видится странная голова, он теряется в догадках, кто это Кон-Фу-Дзы, Будда или его прапрадед Аб-Лай: «Лепетал, пришептывал пестрый шелковый переливный халат;... Пестрый шелковый переливный халат,

⁵⁵ великое Ничто (фр.).

⁵⁶ Иванов Вячеслав. Две стихии в современном символизме // Родное и вселенское. М., 1994. С. 156.

⁵⁷ Хлебников Велимир. Есир // Указ. соч. С. 555–556.

⁵⁸ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1960–1963. Т. IV. С. 20.

на котором по дымному, дымно-сапфирному полю (и в дымное поле) ползли все дракончики, остроклювые, золотые, крылатые, малых размеров; о пяти своих ярусах пирамидальная шапка с золотыми полями показала митрою; над головой и светил и потрескивал многолучевой ореол....»⁵⁹

Страшный суд наступил. Николай Апполонович видит свои предыдущие рождения: «На исходе четвертого царства он был на земле: меч Сатурна тогда повисал неистекшей грозой; рушился материк Атлантиды: Николай Апполонович, Атлант, был развратным чудовищем (земля под ним не держалась — опустилась под воды); после был он в Китае: Аполлон Аполлонович, богдыхан, повелел Николаю Аполлоновичу перерезать многие тысячи (что и было исполнено); и в сравнительно недавнее время, как на Русь повалили тысячи тамерлановых всадников, Н.А. прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое: и как некогда он перерезал т а м тысячи, так он нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был — Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся; сатурново царство вернулось (здесь от сладости разрывается сердце).

Течение времени перестало быть (Выделено мной — Е.Ш.); тысячи миллионов лет созревала в духе материя; на самое время возжаждал он разорвать; и вот все погибало.

— «Отец!»

— «Ты меня хотел разорвать; и от этого все погибает».

— «Не тебя, а...»

— «Поздно: птицы, звери, люди, история, мир — все рушится: валится на Сатурн...»

Все падало на Сатурн; атмосфера за окнами темнела, чернела; все пришло в старинное, раскаленное состояние, расширяясь без меры, все тела не стали телами; все вертелось обратно — вертелось ужасно.

«Cela... tourne...» — в совершеннейшем ужасе заревел Николай Аполлонович, окончательно лишившийся тела, но этого не заметивший...

— «Нет, Sa... tourne...»⁶⁰

⁵⁹ Белый А. Петербург. Л., 1981. С. 236.

⁶⁰ Белый А. Там же. С. 238–239. Сатурн — стадия в развитии мира; это значение развивалось в теософском и антропософском учениях. «В тайноведении Сатурн, Солнце и Луна суть названия для прошлых форм развития, через которые прошла Земля» (*Штейнер Рудольф*. Очерк тайноведения. М., 1916. С. 130). Согласно

«Лишившийся тела, все же он чувствовал тело: некий невидимый центр, бывший прежде и сознанием, и «я», оказался имеющим подобие прежнего, испепеленного: предпосылки логики Николая Аполлоновича обернулись костями; силлогизмы вокруг этих костей завернулись жесткими сухожилиями; содержанье же логической деятельности обросло и мясом, и кожей; так «я» Николая Аполлоновича снова явило телесный свой образ, хоть и не было телом; и в этом не — т е л е (в разорвавшемся «я») открылось чуждое «я»: это «я» пробежало с Сатурна и вернулось к Сатурну.

Он сидел пред отцом (как сиживал и раньше) — без тела, но в теле (вот странность-то!): за окнами его кабинета, в совершеннейшей темноте, раздавалось громкое бормотанье: турн — турн — турн.

То летоисчисление бежало обратно.

— «Да какого же мы летоисчисления?»

Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил:

«Никакого, Коленька, никакого: **времяисчисление**, мой родной, — **нулевое...**» (Выделено мной — Е.Ш.)

Ужасное содержание души Николая Аполлоновича беспокойно вертелось (там, в месте сердца), как жужжавший волчок; разбухало и ширилось; и казалось: ужасное **содержание души — крулый ноль** (Выделено мной — Е.Ш.)— становилось томительным шаром; казалось: вот логика — кости разорвутся на части.

Это был Страшный Суд.

— Ай, ай, ай: **что ж такое «я есмь»?**

— **«Я есмь? Нуль...**» (выделено мной. — Е. Ш.)

— «Ну, а нуль?»

— «Это, Коленька, бомба...»

Николай Аполлонович понял, что он — только бомба; и лопнувши, хлопнул: с того места, где только что из кресла возникло подобие Н.А.

подобным представлениям, Земля прошла через три предшествующих состояния; Сатурн — первое воплощение планеты — состоит из тепловых тел; теплота — качество, характеризующее состояние Сатурна в начальный период развития. Ср. строки стихотворения М. Волошина «Сатурн».

О пращур Лун и Солнц — вселенная Сатурна!

Где ткало в дымных снах создание — паук

Живые ткани тел, а тело было звук <...> (Вестник теософии, 1908, №3. С. 72). По-своему перелагает положения Штейнера о Сатурне Белый в поэме «Глоссалогия»: «Действо жизни Начал, теплота, была суммой термических колебаний во времени: времена истекли из Начал. Протекал первый день: назывался Сатурном» (Белый А. Глоссалогия. Поэма о звуке. Берлин, 1922. С. 38–39).

и где теперь виднелась какая-то дрянная разбитая скорлупа (в роде яичной), бросился молниеносный зигзаг, ниспадая в черные эонные волны...»⁶¹

Времени и смерти нет. «Смерть – переход. Его можно совершить свободно, не проходя через врата смерти»⁶², - записывает Волошин в дневнике слова известной теософки Анни Безант. Жизнь – это иллюзия свободы воли.

Хлебников, который больше всех размышлял над проблемами времени и пространства, отмечал, что «меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия». ⁶³ Смерть вызывает к себе ироническое отношение. Этой иронией пронизана его «Ошибка смерти». У Блока в «Балаганчике» вместо крови льется клюквенный сок. Гумилев, как бы между прочим восклицает: «Ах, да! я был убит».

⁶¹ Там же. Стихийное (эфирное, жизненное) тело, согласно теософскому учению, – «эфирный двойник» серо-лилового или серо-голубого цвета, насквозь проникающий физическое тело человека и служащий проводником для жизненных токов, действующих на материальный организм; обычно подобное «отделение» наступает вместе со смертью. Описание сверхчувственных переживаний «вне тела», приводимое Р. Штейнером: «Когда человек начинает воспринимать не чувственным телом, но вне его – телом стихийным, то он переживает мир, неведомый восприятиям внешних чувств и обыкновенному рассудочному мышлению <...> При переходе в стихийное тело ощушаешь как бы расширение своего собственного существа <...> Бываешь тогда совершенно исторгнут из мира внешних чувств и рассудка, и, однако, переживаешь все так же, как в обычной жизни <...> Потом чудится, что видишь в стенах вокруг себя трещины. Хочется сказать самому себе или лицу, стоящему рядом с тобой: дело плохо; молния ударила в дом, она настигает меня <...> И после того, как пройдет целый ряд таких представлений, внутреннее переживание переходит опять в обычное душевное состояние» (*Штейнер Рудольф. Путь к самопознанию человека. В восьми медитациях.* М., 1918. С. 23, 45, 18–19). Эон – для греков это то, что больше эпохи, т.е. абсолютное выражение времени. Понятие эона было использовано Е. П. Блаватской для интерпретации древнеиндийской космогонии. В комментариях к своей статье «Эмблематика смысла» (1909) Белый, излагая отдельные положения «Тайной доктрины» Блаватской, отмечает, что время Манвантарий (одного из двух состояний мира) «делится на семь периодов или Эонов, обнимающих приблизительно в совокупности период в 311 триллионов лет» («Символизм». С. 491–492).

⁶² Волошин М. Автобиографическая проза. С. 229.

⁶³ Хлебников Велимир. Наша основа // Указ.соч. С. 631.

Данные представления в культуре Серебряного века способствовали тому, что творчество стало восприниматься как высший и единственно возможный вид деятельности. Творчество понималось не только как создание произведения искусства, но творчество самой жизни. Причем никакого пафоса ни по отношению к искусству, ни по отношению к жизни не предполагалось. Более того, иллюзорное состояние сна, присущее и творчеству и жизни, придавало всему создаемому иронический оттенок игры. (Скрябин называл себя Богом, Хлебников – Председателем земного шара). «Матерьял, из которого построен мир, – утверждает Скрябин, – есть творческая мысль, творческое воображение. <...> Океан фантазии творит...».⁶⁴

Трагедия Гамлета была обусловлена тем, что «порвалась цепь времен», или если следовать дословному переводу, «время вывихнуло свой сустав». Шекспировская трагедия – это трагедия мира, утратившего гармонию. Но герой титаническими усилиями, возможно даже ценой своей жизни, способен восстановить гармонию, вправить сустав, всё поставить на свое место, призвать универсум к порядку. Гамлет решает вопрос «быть или не быть», его пугает «неизвестность после смерти, боязнь страны, откуда ни один не возвращался»⁶⁵. Вопрос «быть или не быть» для Гамлета наполнен вполне определенным смыслом. Небытие для него ассоциируется со смертью, он знает, что есть добро и зло, он страдает от дисгармонии мира. Себя он ощущает личностью, человеком, способным бросить вызов универсуму. Он – единица измерения этого ренессансного миропорядка, он ощущает себя в центре событий и определяет действие трагедии.

На рубеже веков осознается относительность всех прежних истин, в том числе и относительность собственного Я. Классическая проблема «быть или не быть» рассматривается в новом варианте: «В личине Я – не Я (и я ему изменой!)» (Вяч. Иванов «Кормчие звезды»). «Я небыть. Я такович», – заявляет Хлебников о своем двойном гражданстве, фактически, если перефразировать гамлетовский вопрос, получится «быть и не быть»! В зеркале озера Хлебников узнает самого себя в облике Числорога: «Здравствуй же, старый приятель по зеркалу», но тень отдергивает руку и говорит: «Не я твое отражение, а ты мое».⁶⁶ «Я есмь нуль» считает А. Белый. «Бюсь души моей двуликой»⁶⁷, – признается А. Блок.

⁶⁴ Скрябин А. Записи // Русские Пропилеи. С. 168.

⁶⁵ Шекспир Вильям. Гамлет // Собр. соч. в 17 т. СПб., 1994. Т. 1. С. 131.

⁶⁶ Хлебников Велимир. Скуфья скифа // Указ. соч. С. 540.

⁶⁷ Блок А. Люблю высокие соборы (1902) // Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1960–1963. Т. 1. С. 187.

В рассказе Брюсова «В зеркале» двойником главного персонажа является тень. «В моей крови — слепой Двойник»⁶⁸ — утверждает М. Волошин. Мотив двойника популярен у символистов. Индивидуальное «Я» распалось на множество осколков, словно отражение зеркала в зеркале, приобрело бесконечность.

Наиболее оригинальную концепцию индивидуальности разрабатывает А. Скрябин. Он считает, что «человек *носит* свою индивидуальность, как и тело (одежда)»,⁶⁹ человек — это «только идея», а «индивидуальность является также как и вселенная *множеством* замкнутых сфер ощущений, умирающих, когда наступает следующее. Если мы говорим, что имеем *несколько ощущений сразу*, тогда как мы не можем быть несколькими индивидуумами сразу».⁷⁰ Скрябин считает, что «индивидуальность есть *отношение* к другим индивидуальностям; она есть краска, явление одного и того же духа в форме времени и пространства».⁷¹ Фактически Скрябин ставит знак равенства между единым и множественным, утверждая, что «дело идет не о множественности сознаний, а об одном и *том же* сознании, т.е. вообще о сознании, переживающим множество состояний вертикально (во времени) и горизонтально (в пространстве). Нас несколько бы не удивило такое положение вещей, при котором одно и то же сознание переживало *сначала* одно, *потом* другое. Гораздо более для нас таинственно, что одно и то же сознание переживает *здесь* Ивана, а *подальше* Петра. <...> Итак выражение «индивидуальное сознание» условно. Существует одно сознание, индивидуальное же сознание есть его кличка по тому содержанию, которое оно в данный момент и в данном месте переживает». И далее он уточняет: «Вообще же я бог, я сознание, одинаково переживающее все индивидуальности. Я — Вы, я — все».⁷² Данное положение соответствует заявлению Упанишад, что Брахман, Божественное я, и Атман, человеческое я — одно и то же. Представление восточных мудрецов о том, что «каждый человек — Будда, только не каждый понимает это», также созвучно скрябинской трактовке божественного абсолюта.

Герой — тень, носитель масок; более того, никакого героя в прежнем понимании нет и быть не может, ибо Иван = Петру = Богу; жизнь —

⁶⁸ Волошин М. Кровь (1906). Из цикла «Звезда Полюнь»// Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 39.

⁶⁹ Скрябин А. Записи Скрябина // Русские Пропилеи, Т. 6. М., 1919. С. 173.

⁷⁰ Там же. С. 172.

⁷¹ Там же. С. 173.

⁷² Скрябин А. Записи // Русские Пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 167, 168.

иллюзия, игра, сон. Основа жизни — деятельность, творчество. На рубеже веков изменяется представление о героическом: каждый является героем, изменяется представление о божественном: каждый является Богом. Всё зависит от свободной воли человека. С одной стороны, можно ли всерьёз воспринимать всё происходящее, если осознаешь относительность всех прежних истин, если даже по отношению к самому себе ни в чем не можешь быть уверен? И герой рубежа веков не способен испытывать вселенские страдания, к тому же он превратился в обыкновенного человека, ничем не примечательного обывателя, он прекрасно понимает, что его титанические усилия ни к чему не приведут: мир существует, не считаясь с желаниями человека, с его представлениями о добре и зле. Но с другой стороны, внутренний мир человека изменился, и в связи с этим решительное изменение претерпели **его представления о мире внешнем**. Если человек позволяет внешним обстоятельствам формировать свои переживания, тогда он раб. Если он осознал силу своей творческой мысли, тогда он стал Богом. «Я свободен, если хочу быть свободным, — утверждает Скрябин, — если могу воспитать свою волю в умении, в способности переживать то или другое. Тогда я этим переживанием воздействую на целую вселенную и заставляю её перестраиваться по своему желанию».⁷³ Человек вступил в новую космическую эру, он осознал себя не только творцом своей судьбы, но и творцом вселенной. Ренессансное искусство со своими «великими» представлениями о человеке и его «великом» предназначении выглядит наивно и старомодно по сравнению с величием космического индивидуализма. Человечество новой эпохи выросло из старых одежд, прежний мир стал ему узок и мал. Человек ощутил себя богом, он преодолел рамки времени, пространства, жизни и смерти, он вступил в новую космическую эру:

Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И — вихорь своевольный — порогами синее Днепр.
Это Волга упала мне на руки,
И гребень в руке — забором гор
Чешет волосы.
А этот волос длинный —
Беру его пальцами —

⁷³ Скрябин А. Записи // Русские Профили. С. 172.

Амур, где японка молится небу,
Руки сложив во время грозы.

(Хлебников. Азы из Узы.)

Я тот, кто кинул шарики планет
В огромную рулетку Зодиака.

(Волошин. Два демона.)

Скрябин, считавший творческую деятельность человека основой основ бытия, посвятил ей пламенные строки в своих записях: «Я создал себя также, как и *не себя*. Я создал себя, как единицу ритма во времени и пространстве. **Всё – моё творчество.** (Выделено мной – Е.Ш.) Я создал своё прошлое так же как и будущее. **Бог – единое всеобъемлющее сознание – свободное творчество.** (Выделено мной – Е.Ш.) Если я *сознал*, что все мое творчество, все есть мое свободное хотение, и вне меня ничего нет – я существо абсолютное. **Всё – феномены, рожденные в лучах моего сознания**».⁷⁴

Вот какое высокое положение занял человек новой эпохи! Ни прежние представления о мире, ни прежнее искусство оказались не способными удовлетворить его возросшие запросы. На рубеже веков происходит пересмотр жанров в искусстве. «Чайка» у Чехова определена как комедия, хотя в конце пьесы раздаётся выстрел, и мы узнаем, что Константин Гаврилович застрелился. Монолог Нины Заречной из декадентской пьесы о мировой душе напоминает пространную цитату из Блаватской. В этот период появляется множество направлений, каждое из которых по-своему пытается объяснить суть произошедших изменений, действуя методом анализа-синтеза. Художник-философ, экспериментатор претендует не просто на новое слово в искусстве, своим творчеством он пытается пересоздать мир.

Трагедия в Серебряном веке, утратив время, пространство и ужас смерти, трансформируется в мистику вселенского масштаба. В мистико-идеалистической идее Мистерии нашли интуитивно-художественное выражение и предвидение неотвратимости приближающейся катастрофы в жизни человеческого общества. Ощущение грандиозного кризиса, сверившегося в сфере духа и грозящего неминуемым

⁷⁴ Скрябин А. Записи // Русские Пропилеи. С. 175.

разрушением существующего быта и правопорядка, носилась в ту пору в воздухе. В музыке — «Из Апокалипсиса» А.К.Лядова. Мысль о создании мистерии на рубеже XIX—XX вв. высказывалась многими. Известно, что о «всесветской мистерии» писали В.Соловьев, Андрей Белый, в Психологическом обществе спорили о «соборном сознании», Н.Бердяев определял соборность как «духовное общение и собранный дух». Сходную идею излагает Ф.К.Сологуб в статье «Театр одной воли». «Театральное действие, — пишет Сологуб, — на которое приходят смотреть для забавы и для развлечения, недолго будет оставаться для нас только зрелищем. И уже скоро зритель, утомленный сменой чуждых ему зрелищ, захочет стать участником мистерии, как некогда был он участником игры (имеются в виду детские игры. — *Е.Ш.*) <...> ныне единственный путь воскресения для него — стать участником мистерии, в литургийном обряде соединить свою руку с рукою своего брата... В светлом и всенародном совершить храме то, что ныне совершается только в катакомбах».⁷⁵ Сологуб считает, что только театр может дать «пламенный восторг», «похищающий душу из тесных оков скучной и скудной жизни». Автор переходит к описаниям реорганизации, которая может преобразовать театр в место мистерийного действия: «Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра прищипом соборного действия, была бы, по-видимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже творцом представления».⁷⁶ «Мне не надо представлений, мне надо *самое переживание*, — излагает Сабанеев слова Скрябина, — <...> Театр — рампа — это материализация искусства, это предельное выражение разделения единства на полярности. Слушатель и зритель разделены рампой, вместо того, чтобы быть слитыми <...> Только в Мистерии сможет быть осуществленным настоящее отсутствие *рампы*. Но там у меня не будет ни слушателей, ни зрителей».⁷⁷ Сологуб предлагает, чтобы в новом представлении все — автор, исполнитель, зритель — сошлись в единстве. Он советует снять любые сюжетные разнообразия и характеры: «Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, — и только вечная совершается литургия».⁷⁸ Подлинное в жизни и искусстве для

⁷⁵ Сологуб Ф. К. Театр одной воли // Собр. соч.: В 12 т. Т. 10: Сказочки. Сны. Статьи. СПб., 1910. С. 136–137.

⁷⁶ Там же. С. 138.

⁷⁷ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 159–160.

⁷⁸ Сологуб Ф. К. Указ. соч. С. 140.

Сологуба олицетворяет смерть. «Нет разных людей – есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугосимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы – Смерти».⁷⁹ Важную роль в мистерии, по мысли Сологуба, должен выполнять танец. В различных художественных концепциях той поры танец играл очень существенную роль. В 1900 г. А. Белый закончил своеобразную поэму, которую назвал «Северной симфонией». В четвертой части поэт пытается нарисовать идеальное существование человека в потустороннем мире. Символом безмятежно-восторженного состояния является своеобразная хореография: «Ах!.. Здесь позабыли о труде и неволе! Ни о чем не говорили. Позабыли все, и все знали! <...> Веселились. Не танцевали, а взлетывали в изящных междупланетных аккордах. Смеялись блаженным, водяным смехом <...> А когда уставали – застывали. <...> Застывали в целомудренном экстазе, уходя в сонное счастье холодно-синих волн».⁸⁰

Иванов гресил соборным действием: «Некое обетование чудится мне в том, что имя «соборность» почти не передаваемо на иноземных наречиях, меж тем как для нас звучит в нем что-то искони и непосредственно понятное, родное и заветное, хотя нет ни типичного явления в жизни, прямо и всецело ему соответствующего, ни равного ему по содержанию единого логического понятия-«концепта».⁸¹

Мысль о Мистерии, о преобразении жизни, преобразовании человека и общества становится одной из навязчивых идей времени. А.Я. Таиров, обратившись к постановке драмы Калидасы «Сагунтала» писал: «Нас влекла мистерия <...> пленила возможность первыми прикоснуться к тайнам и образам индусского театра <...> В итоге репетиции нам удалось добиться совершенно исключительного, почти религиозного трепета мистерий».⁸²

Андрей Белый передает слова В.Ф. Комиссаржевской, которая накануне смерти, осенью 1909 г. мечтала о коренной реформе театра, связывая ее с иными общественными условиями воспитания актеров и слушателей.. «... Театр в условиях современной культуры – конец че-

⁷⁹ Сологуб Ф. К. Указ. соч. С. 141.

⁸⁰ Белый Андрей. Северная симфония (1-я героическая) // Собр. соч. Т. 4. М., 1917. С. 105–106.

⁸¹ Иванов Вячеслав. Легион и соборность // Родное и вселенское. М., 1994. С. 101.

⁸² Таиров А. Записки режиссера. М., 1921. С. 38.

ловеку; нужен не театр; нужна новая жизнь, — говорила она, — и новое действо возникнет из жизни: от новых людей: а этих людей — еще нет...».⁸³ Вячеслав Иванов считал, что «поиски нового театра, неудовлетворенность театром существующим имеют смысл инстинктивных усилий религиозного прозрения. Мы хотели бы через театр приблизиться к верховной, к безусловной реальности: отсюда наше утомление иллюзионизмом. На иллюзии зиждется весь современный театр: не на внешней только иллюзии, но на внутренней. Триумф актера, автора и режиссера — создание такой иллюзии, которая произвела бы на зрителя гипноз отождествления с героем драмы; зритель должен пережить часть жизни героя, он должен быть на один вечер сам герой».⁸⁴ Путь иллюзии-гипноза избрал в русском театре К.С.Станиславский, Вс. Мейерхольд, напротив, делал всё возможное, чтобы разрушить иллюзию, преодолеть рампу и вовлечь зрителя в действие. Проблема рампы фактически отражала коренные изменения в искусстве театра Серебряного века. Театр, как и другие искусства этой эпохи, отражал религиозно-мифологические искания времени. Как некогда из элевсинских мистерий в античной Греции рождалась трагедия, так трагедия Серебряного века, преодолев рампу и растворившись в массе, возжелала мистерии, всенародного действия. Многочисленные салоны и кружки Серебряного века представляли собой подобие мистических союзов древности: пифагорейцев и неоплатоников; ессеев и апостольской общины; египетских жрецов и индийских брахманов, которые творили мифы и разыгрывали мистерии. Вл. Соловьев говорил о поэтах и художниках будущего как теургах, а Вяч.Иванов полагал, что «возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них».⁸⁵ Художественная элита Серебряного века слагает новые мифы о «мистическом событии, о космическом таинстве»,⁸⁶ предрекает наступление времени «не только теснейшей общественной сплоченности, но и новых форм коллективного сознания», «когда личность будет окончательно поглощена целым», предупреждает, что «ревнивец всего должен человек в наши времена святить свободу», ибо «зверем будет максимально организованное общество»⁸⁷ — олицетворение вселенского

⁸³ *Белый Андрей*. Между двух революций. Л., 1934. С. 389.

⁸⁴ *Иванов Вячеслав*. Две стихии в современном символизме // Родное и вселенское. М., 1994. С. 161.

⁸⁵ Там же. С. 162.

⁸⁶ Там же. С. 158.

⁸⁷ *Иванов Вячеслав*. Легион и соборность // Родное и вселенское. М., 1994. С. 98–100.

зла. Противостоять этому злу может лишь духовно объединённое в соборности множество. Вяч. Иванов особую роль в битве с «общественным зверем» отводит воссоединённому славянству и верит, что «мы соберемся в истинной соборности и ею восстановим в мире свое вселенское слово».⁸⁸

Слагатели новой мифологии ощущают себя первопроходцами нового мира, оптимистически заявляя словами А.Белого: «Когда не будет времен, будет то, что заменит времена. Будет и то, что заменит пространства. Это будут *новые времена и новые пространства*»⁸⁹. Хлебников определяет жанр произведения «Скуфья скифа» как мистерия, хотя, безусловно, все его творчество носит мистериальный, мифотворческий характер. Поэма Блока «Двенадцать» образом Иисуса Христа преобразуется в религиозное действо. Вл. Маяковский создает свою «Мистерию-буфф» в полном соответствии с идейно-художественными поисками Серебряного века, а позднее становится официальным мифотворцем новой коллективной общности. Но, конечно, самую яркую краску в палитру мистериального мифотворчества этой эпохи вносит Александр Скрябин. Он становится заложником утопического замысла вселенской Мистерии, воспринимая свои главные музыкальные свершения как подступы к величайшей Сверхъидее. Он мечтал, что это действо будет совершено в специально выстроенном храме, в Индии, на берегу озера, отражающего в зеркальной глади вод гармоничный купол круглого храма. О начале Мистерии должны были возвестить колокольные звоны, на зовы которых будут собираться участники Мистерии. По мере прихода они вовлекаются в действие и чем раньше, тем скорее становятся посвященными в нее. Действие Мистерии должно было продолжаться в течение семи дней и объединить музыку, слово и танец в едином синтезе. Меняющиеся столпы света пронизывают храм; другие возможные средства (фимиамы и прочее) дополняют общую картину. Во время исполнения Мистерии каждый участник переживает в воспоминании всю историю возникновения и развития человечества с ее ужасами и войнами, страданиями и борениями, с тем, чтобы наконец почувствовать освобождение от этих ужасов и страдания и раствориться в общем экстазе радости и ликования. В итоге исполнения Мистерии должны были наступить мировые катаклизмы и перерождение человечества. « Настоящий момент есть один из

⁸⁸ Иванов Вячеслав. Там же. С. 101.

⁸⁹ Андрей Белый. 2-я симфония // Сочинения: В 2-х т. М., 1990. С. 338.

моментов дематериализации — вселенная жаждет воссоединиться с Единым и кульминационное устремление человечества должна восполнить Мистерия — акт однократный и неповторимый, последнее свершение.<...>

Это будет всеобщая Смерть и новая Жизнь, мировой катаклизм, уничтожающий физический план».⁹⁰

Ожидание конца света, апокалипсиса, мировой катастрофы вскоре материализовалось в кровавой реальности первой мировой войны, революции, братоубийственной резне... Идея мистерии реализовалась в массовых шествиях, митингах и демонстрациях, на алтарь нового идола — коллектива — было возложено множество жертв. Жертвами стали и сами творцы нового искусства, которые успели на рубеже катастрофы сказать своё последнее «быть и не быть».

⁹⁰ *Сабанеев Л.* Скрыбин, его творческий путь и принципы художественного творчества. Пг., 1916. С. 6.

А. А. Григорьев
Бытие на грани. К вопросу о лейтмотиве трагедии в творчестве М. Хайдеггера

Боже правый, неужели
Вслед за ним пройду и я
В жизнь из жизни мимо цели
Мимо смысла бытия?

А. Тарковский

...универсальное крушение
есть основная характеристика человеческого существования.

К. Ясперс¹

Название данной статьи, если быть корректным в отношении авторства темы «на грани», отсылает читателя, прежде всего, к творчеству К. Ясперса, впервые внятно сформулировавшего идею пограничного состояния, характеризующего бытийное положение человека в мире. Другое имя, сопряженное с осмыслением феномена границы, принадлежит М. М. Бахтину, давшему чеканное определение культурного акта как обретающего бытие только на границе. Для хайдеггеровской мысли проблема пограничности будет терминологически обсуждаться скорее как экзистирование (об этом речь еще впереди), что сразу ставит вопрос о корректности использования термина (жанра?, понятия?, концепта?) «трагедия» по отношению к основному произведению М. Хайдеггера. Если по ходу дела вспомнить, что не менее значимым произведением, по мнению исследователей творчества Хайдеггера, является «*Vom Ereignis*»², в котором позиция философа претерпевает определенный дрейф, то невольно возникает мысль, насколько выполнима исследовательская «миссия», продекларированная заголовком статьи.

Надеюсь, что оправдание подобной «дерзости» заключено в музыкальном термине «лейтмотив», указывающем на определенно зву-

¹ *Jaspers K. Von der Wahrheit. Münch., 1947. S. 956*

² *Haidegger M. Beitrage zur Philosophie (Vom Ereignis). – GA 65.*

чащий «смысловой фон», сопоставимый с периодически воспроизводящейся ритмической структурой, создающей и задающей граничные условия «возможных предметов (тем, направлений)» для человеческой мысли³.

Чтобы пояснить сказанное сошлюсь только на один пример – ре-бемоль мажорная (№ 15) прелюдия Ф. Шопена. Об этом небольшом шедевре шопеновского творчества Альфред Корто, знаменитый французский пианист и дирижер, разбирая ее со своими учениками, сказал: «Но смерть – там, в тени»⁴. Поэтому оправданностью авторского рассмотрения темы трагедии служит определенный музыкальный образ, который характерен для любого (не только философского) произведения, поскольку каждое из этих произведений имеет свой четкий устоявшийся ритм, свою полифоническую структуру, с основными и побочными темами, с разнообразием модулирующих и мелодических линий.

Прозрачно и четко момент скрытой музыки проговорен в одном из набросков Ф. Ницше: «Наиболее вразумительным в языке является не само слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд слов, – короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность за этой страстью: стало быть, все то, что не может быть написано» [28, S. 398].

В завершение остается только добавить последнюю «оправдательную» аллюзию. Знаменитое произведение Ф. Ницше называется «Рож-

³ Автор отдает себе отчет в кантовских «мотивах», порождаемых подобного рода утверждением. Для еще большего уточнения процитирую Канта: «То, что может существовать как представление раньше всякого акта мышления, есть созерцание, и если оно не содержит ничего, кроме отношений, то оно есть форма созерцания. Так как эта форма представляет нечто лишь постольку, поскольку это нечто полагается в душе, то она есть не что иное, как способ, которым душа воздействует на себя своей собственной деятельностью, а именно полаганием своих представлений, стало быть, через самое себя, т. е. внутреннее чувство по своей форме». [11, с. 149–150] (курсив мой. – А. Г.)

⁴ Слова Корто цитируются по книге В. А. Могильницкого [17, с. 47]. Небольшое пояснение. В этой прелюдии Шопена, о создании которой ходит множество легенд, оstinатное ля-бемоль просветленной первой части (тональность ре-бемоль мажор) модулируется в оstinатное соль-диез второй части (тональность до-диез минор). В середине второй части на волне фортиссимо звучит как бы взрыв отчаяния, а затем вновь происходит модуляция в «безмятежное» ля-бемоль третьей части. Кстати, одно из названий этой прелюдии, закрепившейся за ней по преданию, – «Гроза». Музыкальные примеры можно продолжить ритмическим рисунком темы нашествия у Шостаковича («Ленинградская» симфония) или «Время, вперед!» Свиридова.

дение трагедии, или Эллинизм и пессимизм», с дополнительным подзаголовком «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру». В нем сопрягаются музыка и трагедия, а трагедия, вне всяких сомнений, является одним из ключевых моментов возникновения самосознания. (См. об этом блестящую статью А. В. Ахутина «Открытие сознания (Древнегреческая трагедия и философия)» [1, с. 142–194].)

Учитывая непреходящий интерес Хайдеггера к древнегреческому истоку европейского мышления, тема трагедии представляется уместной и имплицитно адекватной хайдеггеровскому замыслу. Поэтому основная интенция автора заключается в стремлении показать, что хайдеггеровский способ понимания предлагает новое смысловое «видение» трагичности человеческого бытия. Об этом в другом контексте говорит сам Хайдеггер: «"Учение" мыслителя есть несказанное в его сказанном, на что человек выкладывается, в чем он, так растрчивая себя, находит свое применение» [23. С. 345].

Новый способ «видения» как бы разделяет термин (жанр, эстетическую категорию) «трагедия» на две составляющие. Исходная традиционная «понимающая модель» рассматривала трагедию *эстетически* как театральное в широком смысле действие, содержащее в качестве своих составляющих такие моменты, как со-чувствие, со-переживание, со-страдание и вызывающее в своей кульминационной точке эффект катарсиса у вовлеченного в это действие зрителя. Мною же, пока, в качестве путеводной нити дальнейших размышлений предполагается, что трагедия, приоткрывающаяся в хайдеггеровском исследовании, несет черты структурно-онтологического «каркаса» человеческого бытия, которое по сути своей неизбежно трагично. Можно сказать, что Хайдеггер оказывается одним из родоначальников философо-трагедии, если позволить себе подобный термин, в котором главное действующее лицо – философ – осмысляюще-претерпевающее «при-сутствие», вопрошающее о смысле собственного бытия и возможности экстраполяции этого термина на смысл «бытия вообще».

Трудность подобного удвоения в понимании трагедии осложняется как минимум двумя обстоятельствами.

Первое: Хайдеггер не тематизирует трагедию и не использует этот термин. Следовательно, предлагаемые мысли и соображения являются определенной смысловой интерпретацией хайдеггеровского текста, что влечет за собой вопрос об аутентичности и имманентности предлагаемого прочтения. Отвечая, можно только сослаться на самого Хайдеггера, пишущего о неустранимой природе герменевтического круга и онтической понятливости бытия-вот. Анализ феноменов *ужаса*,

страха, падения, смерти, конечности, вины, кажущихся близкими обыденному сознанию в своей смысловой прозрачности, невольно подталкивают мысль попытаться хоть вчерне очертить «экзистенциальную аналитику трагедии», интонационно-музыкальный пафос которой в «Бытии и времени» кажется очевидным.

Необходимо отметить также, что главные темы основного труда Хайдеггера «прозябают» (в исконном значении этого слова — прорастать) в атмосфере тревожного вопрошания и ожидания новой катастрофы человеческой культуры, окончательно разразившейся в 1939 г. Поэтому лейтмотив трагедии присущ множеству авторов этого времени. Вот, например, как описывается обсуждаемая ситуация в работе С. Н. Булгакова «Трагедия философии», — свидетельство неустрашимой трагедийности самой философии:

«История философии есть трагедия. Это повесть о повторяющихся падениях Икара и о новых его взлетах. Эту трагическую сторону философии, которая есть и удел каждого мыслителя, остро чувствовали некоторые умы, как Гераклит и Платон. Кант подошел к самому краю этой бездны в своем учении об антиномиях и остановился. Сущность трагедии состоит в том, что человек жаждет здесь не индивидуальной вины, и, даже будучи прав индивидуально и подчиняясь в своих требованиях велениям свыше, он в то же время закономерно гибнет. Философ не может не лететь, он должен подняться в эфир, но его крылья неизбежно растаивают от солнечной жары, и он падает и разбивается. Однако при этом взлете он нечто видит и об этом видении и рассказывает в своей философии. Настоящий мыслитель, так же как и настоящий поэт (что в конечном смысле одно и то же), никогда не врет, не сочиняет, он совершенно искренен и правдив, и, однако, удел его — падение» [7, с. 414]. Характерная особенность приведенной цитаты в том, что у другого мыслителя (кстати, современника Хайдеггера) в одном абзаце сопряженно представлены все основные мотивы обсуждаемой темы (вина, трагедия, падение, край бездны — ничто, ужас?).⁵

⁵ С мыслью Булгакова перекликается прочтение Бердяевым текста «Бытие и время»: «Бытие в мире, Dasein, подчинено заботе, страху, овременению, das Man (обыденности). Трагизм смерти, определяемый конечностью бытия, притупляется обыденностью Dasein и усиливается, когда существование возвращается к себе... Dasein в мире открывается Гейдеггеру, как забота, и оно страшно. Страх и есть сам мир. Быть в мире есть уже падение... Философия Гейдеггера и Ясперса, самая интересная в современной мысли, ставит человека перед бездной, и поэтому она трагична и пессимистична» [4, с. 250–251].

Второе: Представляется очень сомнительным, что переживания прекрасного и возвышенного, иронического и комического не имеют отношения к человеческому бытию. Отнести их к разряду эпифеноменов, своеобразных «украшений», не затрагивающих глубинных основ человека, конечно, никогда не удастся. Но современная тенденция технической эстетизации самых обыденных вещей⁶, непосредственно влекущих человека в мир «счастья» обладания «внутримирно-подручным сушим», как выразился бы Хайдеггер, прорисовывают пути возможности окончательного разрыва взаимосвязи эстетического и онтологического в их традиционном европейском понимании. Приведу в связи с этим показательный отрывок из статьи Хайдеггера «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим»:

Я – Позднее, после своего возвращения из Европы, Граф Куки читал в Киото лекции по эстетике японского искусства и поэзии... Он делает там попытку рассмотреть существо японского искусства с помощью *европейской эстетики*.

С: *Но можем ли мы в подобном начинании обращаться к эстетике?*

Я: Почему нет?

С: Это именование и то, что им именуется, происходят из европейской мысли, из философии. Эстетическое рассмотрение должно поэтому оказаться в корне чуждым восточноазиатскому мышлению.

Я: Наверное, вы правы. Однако мы, японцы, вынуждены звать эстетику на помощь.

С: Зачем?

Я: Она представляет нам необходимые понятия, чтобы охватить то, с чем мы сталкиваемся в искусстве и поэзии.

С: *Вы нуждаетесь в понятиях?*

Я: По-видимому, да; ведь после встречи с европейской мыслью делается очевидной недостаточность нашего языка в одном отношении.

С: В каком?

⁶ Имеется в виду прежде всего рекламная деятельность, вовлекающая в сферу своего профессионального интереса практически все многообразие выразительных средств тысячелетней истории культуры. Реклама телефонной сети включает в себя трагичнейшее стихотворение Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...», неуместность которого оказывается просто вопиющей, а музыка Прокофьева, сопровождающая рекламу банка, оказывается даже не иронией, а какой-то идиотской ухмылкой. Похоже, массовая эстетизация грозит тотальной деэстетизацией вообще.

Я: Ему недостает разграничительной силы, чтобы представлять предметы в однозначной взаимоупорядоченности друг с другом в смысле их пересекающегося подчинения и подчиненности.

С: Вы серьезно считаете эту неспособность недостатком вашего языка? [24. С. 274. Курсив мой. — А. Г.]

Тотальная эстетизация и деэстетизация являются равноположенными процессами. Более поздняя работа Хайдеггера «Исток художественного творения», на мой взгляд, еще сильнее акцентирует мысль о неэстетическом характере художественного творения, ибо анализируемое в этой работе про-из-ведение как раз не является эстетическим феноменом, а про-водяще — из-водящим «механизмом» обнаружения и приобщения к истине бытия. Переосмысление эстетического, смысл которого лежит в плоскости традиционной метафизики, хорошо выразил Г.-Г. Гадамер в предисловии к упомянутой хайдеггеровской работе: «Правда, для того чтобы понять все принципиальное значение вопроса о сущности художественного творения и его взаимосвязи с фундаментальными вопросами философии, необходимо разглядеть те пред-рассудки, какие заключены в философской эстетике. Надо преодолеть понятие самой эстетики» [8, с. 122].

Почему необходимо разбираться с кажущимся искусственно притянутым вопросом деэстетизации, который якобы позволит понять, как обстоят дела с онтологией трагедии? Деэстетизация лежит в том же смысловом поле, что и дегуманизация, деэтизация современного человека. Выработывавшиеся веками нормы исторических традиций перестали «работать» в современном мире. Бытие человека утратило свою целостность, превратившись не то в политическую, не то в экономическую, не то в психопатологическую фикцию. Деонтологизация бытия человека «логично» повлекла за собой и деэстетизацию и деэтизацию⁷. Главный кантовский вопрос, объединивший в себе три предварительных вопроса в формуле: «Что есть человек?», повис в пустоте. Человеческое бытие предстало

⁷ В статье «Слова Ницше “Бог мертв” Хайдеггер пишет: «Благодаря произведенному Ницше обращению остается лишь извращением в свою несуть. Сверхчувственное становится несостоятельным продуктом чувственного. А чувственное вместе с таким снижением своей противоположности изменяет своей собственной сущности. Низложение сверхчувственного устраняет и то, что просто чувственно, и вместе с тем устраняет их различие. Низложение сверхчувственного заканчивается на “ни... ни...”, что касается различения чувственного и нечувственного. Низложение заканчивается бессмысленностью» [16, с. 168].

конгломератом физического объекта, биологической особи, экономического субъекта, юридического лица и пр. — подобие неопределенно-бесформенной емкости, в которой не на шутку разыгрались грозные и зловещие стихии. Кантовский вопрос, похоже, стал еще более актуальным, чем прежде.

Если Кант (знаковая фигура в хайдеггеровских исследованиях) потратил столько усилий на обоснование примата практического разума над теоретическим (чистым), то он в конце концов увидел, на мой взгляд, разрешение проблемы их соотношения в «критической» способности суждения, служащей своеобразной «эстетической» прокладкой между теоретическим и практическим разумом. Этим он указал эстетике положение «между» онтологией и гносеологией, поставив ее на грань должного и возможного миров, и тем самым очертил целостность действующего субъекта.

Суть человеческого бытия в кантовской концепции фундируется моральным долженствованием поступка (практический разум), а эстетическое как способность суждения, включающая в себя проблематику понимания живого, опосредует соотношенность практического разума и теоретического⁸. Целостность субъекта обеспечена функциональным разделением регионов компетентности различных человеческих способностей, а их синтетическая деятельность уходит в непостижимые глубины, с одной стороны, продуктивной способности воображения, а с другой — свободы выбора в рамках формальной чистоты категорического императива.

В хайдеггеровском «Бытии и времени» эстетическая характеристика бытия-вот, явленного как присутствие в своей возможности быть, полностью исключена из сферы исследовательского внимания. Это только подтверждает новый опыт преодоления эстетического, ибо речь идет об истине и смысле бытия.

В этом плане обсуждаются и продумываются несколько «ипостасей» присутствия (бытия-вот):

⁸ Хайдеггер замечает «разорванность» теоретического и практического разума, но почему-то оставляет без внимания способность суждения в ее эстетической составляющей. Ср.: «Даже если теоретический разум встроен в практический, экзистенциально-онтологическая проблема самости остается не только не решена, но и не поставлена. На какой онтологической почве должно происходить “взаимоврабатывание” теоретического и практического разума? Теоретическим поведением определяется способ бытия личности, или практическим, или ни одним из этих двух — тогда каким?» [23, с. 320].

«гносеологический» момент, поскольку познание в понимании Хайдеггера есть «бытийный способ бытия-в-мире ... или ... фундированный в бытии-в-мире модус присутствия⁹»,

«социологический» момент усредненной событийности с другими (неопределенное «люди»),

«моральный» момент совести как «бесшумный зов, недвусмысленно, без зацепок для любопытства призывающий присутствие вернуться из человеко-самости к своей собственной самости»¹⁰.

Естественно, это только *одни из* основных моментов хайдеггеровского анализа, но моменты наиболее показательные и значащие. Почему так получается, оставим пока без ответа, добавив только одно уточняющее замечание. В «Критике чистого разума» эстетическое участвует на уровне чистого формализма в построении трансцендентального учения о началах, т. е. априорные формы чувственности включены в «онтологическую» структуру познающего субъекта.

Поскольку основной вопрос, интересующий Хайдеггера, касается смысла бытия, то можно предположить, что в зависимости от того, как будет выстроена онтология «субъекта», в ее фарватере будет выстраиваться (и соответственно встраиваться в нее) «эстетический» компонент. То есть логика бытия — основная цель онтологии — высветляет вслед за собой смысл «эстетического». Отсюда кажется понятным, что усилие, направленное на осмысление единого феномена человеческого бытия, возможно при устойчивой экспликации имплицитной ориентации этого процесса на определенную «запредельность» смысла подобной процедуры. Причем «запредельность» смысла заключается в его регулятивном статусе (в этом Хайдеггер сохраняет принципиальную позицию трансцендентальности), позволяющем сохранять целостность процесса осмысления. Но тогда статус этого смысла и окажется той точкой «размыкания бытийного образа человеческого бытия», как сказал бы Хайдеггер, в поле тяготения которого будут вовлечены все остальные смысловые структуры¹¹.

⁹ Цит. соч. С. 61–62.

¹⁰ Ср. для примера другую характеристику: «... совесть как лежащее в самом присутствии свидетельство его самой своей способности-быть». (Цит. соч. С. 279).

¹¹ А. В. Михайлов видит этот момент у Хайдеггера следующим образом: «И наоборот, коль скоро само слово мыслит себя, философ может лишь открывать, обнаруживать тот смысл, который в свою очередь откроет себя в философе. Тогда может получиться даже так, что слову поэта или прежде всего философа будет присуща некая "двусмысленность" (или "амбивалентность"), — для этого достаточно, чтобы обнаружился зазор между смыслом как интенцией автора и смыслом, который выговаривается "сам собой" — как бы поверх интенции автора» [16. С. XLII].

Другими словами, речь идет об историчности смысла бытия и динамической структуре его существования, удерживаемой в ходе самого осмысления. Однако эта историчность не берется в горизонте мировой истории, как «Священной истории», а только в плане экзистирующей «сущности» присутствия. Насколько сопоставимы понимание трансцендирования и экзистирования — тема для специального анализа. Здесь можно только подчеркнуть, что Хайдеггер, ломая традиционные понятийные рамки, стирает границы между трансцендентным и имманентным методическим статусом феноменологического анализа¹². Исходность феномена, а не сущности, это исходность данности «экзистенции» по сравнению с «эссенцией».

Хайдеггеровский проект фундаментальной онтологии представляет собой радикальную попытку пересмотра (деструкции) всей предыдущей европейской метафизики.¹³ По своему размаху он сопоставим с платоновским переходом от мифа к логосу или кантианской коперниканской революцией, предлагая принципиально новые решения в понимании «устройства» человеческого бытия.

«Бытие-вот» или «присутствие» — одни из основополагающих терминов, описывающих и характеризующих человека в хайдеггеровской работе. Эти термины несут на себе смысловую нагрузку того, что в традиционной метафизике называлось эстетическим, онтологическим, гносеологическим и пр. структурообразующими моментами человеческого бытия. Целостность (но не цельность) феномена присутствия не отменяет возможности выбора феноменологически-экзистенциальной точки зрения, позволяющей проследить как «произрастают», а не логически дедуцируются, многочисленные структурно устойчивые (при всей их слитости) бытийные образы.

Замысел хайдеггеровской фундаментальной онтологии, ставящий вопрос о смысле бытия, одновременно ставит под вопрос адекватность проработки этой проблемы в предыдущей традиции. Отсюда вытекает

¹² Ср.: «...своеобразие Хайдеггера состоит в том, что все вещи, о которых он говорит на своем в высшей степени своенравном, нередко оскорбляющем ожидании “культурного” слушателя языке, мы начинаем одновременно видеть, притом совершенно наглядно» [26, S. 213].

¹³ Хотя, по меткому замечанию В. В. Бибихина, «никто не замечает, сколько старой метафизики в этом “преодолении”, ведь вся метафизика и есть “преодоление”, выхождение за» [5, с. 47]. Преодолеть можно только то, что сопротивляется, а поэтому оно еще живо и активно борется. Возрастающий сейчас интерес к метафизике тому яркий пример. В качестве иллюстрации сошлюсь на многочисленные выпуски «Метафизических исследований» Санкт-Петербургского университета.

не просто критика предыдущей метафизики, но ее деструкция как «способ» нащупать новые основания. Казалось бы, странное утверждение — какой же серьезный философ в той или иной мере не занимается деструкцией и не пытается «нащупать» новые основания. Утверждение обратного равносильно признанию одного-единственного «всесильного, а потому верного» учения, явленного в лице конкретного философа.

В XIX в. Гегель своим творчеством, казалось бы, сделал такую попытку, «исчерпав» традиционную философскую проблематику человеческого бытия (истории философии, в частности) созданием всеохватывающей ретроспективной системы, типологизировавшей любое проявление человеческого духа по диалектической схеме тезиса-антитезиса-синтеза. Гегелевское мышление, ипостазированное мировым духом, окончательно вобрало в себя бытие — зазор между сущностью и существованием, казалось бы, был окончательно преодолен. Но на поверку выяснилось, что был преодолен кантовский запрет на неправомочное пересечение разумом сферы возможного опыта. Последующее движение философской мысли раз за разом обнаруживало все новые основания человеческого бытия: мировая воля у Шопенгауэра, абстрактный труд у Маркса, бессознательное у Фрейда. Окончательную черту процесса смысловой дерационализации и детеологизации человека подвел Ницше своей формулой: «Бог умер»¹⁴. Но умер, скорее, новоевропейский просвещенческий разум, неоправданные претензии которого окончательно развенчала Первая мировая война¹⁵.

Терминологический титул «присутствие» у Хайдеггера, по-видимому, намеренно двойствен. Он категорически настаивает на том, что не строит новой антропологии — для него антропология всего лишь одна

¹⁴ Знаменательна рефлексивная ирония по этому поводу. Во время студенческих волнений 1968 г. в Сорбонне на одной из стен появилось граффито: «Бог умер. Ницше. — Ницше умер. Бог».

¹⁵ [...ему [ratio] (пред-ставлению) остается только отнесенность к самому себе, чтобы своим собственным способом завладеть самим собой, это пред-ставление <моего> я-ставлю-перед есть достоверность, знание, знаемое в качестве такового. Тем самым, однако, ratio опускает себя ниже самого себя, опускается ниже своего «уровня», который поначалу состоял ведь в том, чтобы непосредственно внимать существованию в целом.] Так, опущенный ниже самого себя, разум именно благодаря этому достигает кажущегося господства (на почве самозанижения). Это мнимое господство должно однажды разрушиться, и текущие столетия осуществляют это разрушение, но неизбежно с подкладкой возрастания «разумности» как «принципа» всеобщего устройства. [28, S. 336].

из возможных региональных онтологий наряду с биологией, психологией, физикой и т. д. Речь идет о фундаментальной онтологии (делающей возможной все остальные онтологии), в которой присутствие (человек?) есть как оно есть, т. е. определенным бытийным образом или в определенном бытийном модусе, в ориентации на еще возможное бытие, в непрерывном забегании вперед себя как озаботившемся своим собственным бытием или подручностью окружающего мира.

Суть присутствия или бытия-вот в его постоянном балансировании на грани с неизбежными срывами, не устранившего состояния пограничности. При-сутствие находится при сути, не владея ею, хотя эта суть ей вручена скорее как дар, требующий сохранения и заботливого к себе отношения¹⁶. Получается странная картина, что человек — это такая странная «сущность», которая, манифестируя собственным при-сутствием бытие, еще только стремится к обретению бытия.

Было бы наивно полагать, что Хайдеггер первым обнаружил феномен «пограничности» человека в его устремленности к истинному бытию¹⁷. Попробуем хотя бы бегло представить основные моменты осмысления этой пограничности.

Античность видела в человеке микрокосм, основное измерение которого — ум — непостижимым образом причастный макрокосмическому Уму, как иерархически упорядоченному царству идей или сущностей, освещенных всепроникающими лучами Блага. Пограничность человеческого бытия обнаруживалась скорее как загадка оплодотворяющего взаимодействия логоса и меона. Сочетание несочетаемого нашло свое предельное выражение в столкновении с Роком, безмолвная бездна которого не подвластна никаким усилиям созерцающего ума. Идея Судьбы — суда без предъявления приговора и без негодующих или сочувствующих свидетелей — это и есть пограничность смысла и бессмыслицы, с которой лицом к «лицу» сталкивается человек. Добродетели есть, пороки тоже есть, а личной вины — нет, поскольку

¹⁶ Ср. у Ахутина: «Открыть наше видящее, слышащее, говорящее, сознающее, мыслящее присутствие в средоточии нашего существования — это и значит схватить духом суть нашего бытия: мы не просто существуем (=живем), мы присутствуем при существовании [1, с. 569].

¹⁷ Достаточно вспомнить имена М. Бубера, К. Ясперса, М. Бахтина. «Неразделимо» (ἀδιασπρωτό), а у несториан две природы рядом подлеположены лишь в иллюзорном объединении. «Неразлучимо» (αχωρίστωτο), а у маркеллиан в день последнего суда Богочеловек отлучит от Себя, сбросит в ничто отслужившую Ему человеческую природу» [12, с. 275].

человек понимается как «образ и подобие» вечного, умного, живого Космоса. Недоумение античного человека перед вопросом, почему есть нечто, а не ничто, — это недоумение перед безответностью вопрошаемого животворяще-омертвляющего Хаоса (или загорающегося и угасающего космического Огня, если следовать Гераклиту). Здесь стоят границы античного разума, и здесь же можно искать истоки одного из основных определений человека как разумного живого существа. Имманентность человека Космосу определяет одну из главных его способностей незаинтересованного «теоретического» созерцания как умозрительного видения смысловой изваянности эйдоса. Вспоминая, что «теория» и «театр» являются однокоренными словами, эстетическое «логично» представляет сферу пластической выраженности смысла, поскольку вечная идея (смысл, эйдос, ум) и неуничтожимая материя (условие любой воплощенности) — два полюса античного мира, а трагедия — поле свершения, на котором соединяется несоединимое.

Иудеохристианская традиция, переориентировавшая понимание человека с микрокосма античности на «образ и подобие Бога Живого», нашла свое предельное выражение в христианско-теологических формулировках догматов. Один из них, о двуединой природе Христа, в котором неслиянно и нераздельно соприсутствуют Божественная и человеческая природы¹⁸. Ни одна из природ не поглощает другую, но обе они объединены в одно целое личностью Христа. Парадоксальность формулировки этого догмата можно считать задокументированным моментом «рождения» личности. Поскольку человек есть образ и подобие Божие, то в нем также, по аналогии, соприсутствуют несводимые друг к другу две природы. Человек оказался водоразделом двух

¹⁸ Приведу для более полной картины подробное описание догмата у Карташева: «Халкидонский собор постановил в христологическом оросе как будто простенькие перегородки, барьер, предохраняющий от срыва в бездну ересей. Барьер очень тонкий, едва заметный, кружевной, состоящий всего из четырех отрицаний. Но платоническая и неоплатоническая философия хорошо вышколила гносеологические головы членов комиссии. Они знали, что только так можно рассуждать человеку об абсолютном и непостижимом. А пройденный опыт подтверждал эту, казалось бы, простенькую школьную директиву. Комиссия начертала: «"Неслитно" (ἀσπυχῶτως), ибо крайние монофизиты вливали воду плоти в огонь божества, и она испарялась, пропадала, или же, как трава, сгорала, оставалась только огненная стихия природы божественной, т. е. "одна природа".» "Непревращенно" (ἀτρέπτως), ибо для более лукавых, якобы умеренных монофизитов человечество, превращая свое существо, теряло свою реальность, становилось только кажушейся оболочкой».

миров — горнего и дольного, — он оказался той бытийной скрепой, которая их соединяет, т. е. он единственный «свидетель» бытийности мира как сотворенного¹⁹. В акте преобразования и вознесения Христа целостность человеческой души и плоти — дух — манифестируют представленность «человечности» в Божественной Троице, что подтверждает особый статус человека в мире (венец творения), прозвучавший еще в книге Бытия. Именно поэтому человек единственное сущее в мире, способное постигать и понимать не только целостность феномена мира («мирность мира»), но и выходить за его пределы, т. е. трансцендировать в творчески-преображающем порыве созидания-постижения «новых сущностей» — аналогия творческой мощи Творца²⁰.

Однако Хайдеггер по этому поводу делает следующее замечание: «Но идея “трансценденции”, что человек есть нечто перехлестывающее через себя, имеет свои корни в христианской догматике, о которой никто не захочет сказать, что она когда-либо делала онтологической проблемой бытие человека»²¹.

Другими словами, Хайдеггер ставит под вопрос два основополагающих определения человека — античное — как разумное живое существо ($\zeta\omega\nu\ \lambda\omicron\upsilon\omicron\nu\ \epsilon\chi\omicron\nu$ в интерпретации *animal rationale*) и христианско-теологическое, как образ и подобие Божие ($\kappa\alpha\iota\ \epsilon\iota\mu\epsilon\nu\ \omicron\ \Theta\epsilon\omicron\varsigma\ \rho\omicron\iota\eta\sigma\omega\mu\epsilon\nu\ \alpha\nu\theta\rho\omega\pi\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\iota\kappa\omicron\nu\alpha\ \eta\mu\epsilon\tau\epsilon\rho\alpha\nu\ \kappa\alpha\iota\ \kappa\alpha\theta\ \omicron\mu\omicron\omega\sigma\tau\iota\nu$, *faciamus hominem ad imaginem nostram et similitudinem*)²².

Если попытаться объединить два основных определения человека, которые, кстати, Хайдеггер считает путеводными нитями для новой постановки проблемы бытия, то получится примерно следующее. Человек — разумное живое существо двуединой природы, обладающее способностью трансцендировать, благодаря которой он (человек) преступает любую наперед заданную сущность в акте постигающе-творческого преобразования себя и мира²³. Что Хайдеггера не устраивает в

¹⁹ «Умоляю тебя, дитя мое, посмотри на небо и землю и, видя все, что на них, познай, что все сотворил Бог из ничего и что так произошел и род человеческий» (2 *Макк.* 7:28). Эта фраза, в латинском изводе звучащая как *creatio ex nihilo*, оказалась во многом определяющей для последующего осмысления мира и человека в христианской традиции.

²⁰ Здесь показателен библейский эпизод с повторным именованьем человеком всего сотворенного.

²¹ [23. С. 49].

²² Genesis 1, 26 Цитируется по [23, с. 48].

²³ Для сравнения вспомним определение человека у Боэция — «индивидуальная субстанция разумной природы».

подобном определении? По-моему, онтическая недоступность для феноменологического анализа способа бытия присутствия как в буквальном смысле распинаемого своими двумя природами и в акте трансцендирования (к чему?) балансирующего на грани, но не имеющего окончательной возможности «утвердиться» в своей одноприродности.

Возможен ли феноменологический анализ религиозного духовного опыта и какого рода феномены подобного типа, по определению не подпадающие ни под какую региональную онтологию, останутся за кадром, если имплицитно ориентир христианского праксиса не будет браться во внимание. Как замечает известный современный исследователь творчества Хайдеггера, «любая серьезная философская мысль заключает в себе теологические импликации, есть известное “богословие”, — что отнюдь не надуманно и для чего вовсе не надо вставать на почву теологии: парадоксальные, сложные и “колючие” связи философии Хайдеггера с теологией рассматривались и им самим, и философами и теологами» [16. С. XLVIII].

Глубокое знание Хайдеггера христианско-теологических текстов общеизвестно²⁴. Однако он считает, что христианская дефиниция человека в ходе Нового времени была детеологизирована²⁵. Следовательно, эта дефиниция уже «не работает», что, на мой взгляд, инициирует хайдеггеровский проект деструкции метафизики. Но жестко декларируемая детеологизация не избавляет читателя от христианско-теологических аллюзий, возникающих при прочтении «Бытия и времени». Приведу только несколько примеров, чтобы стало понятным, в каком ключе мне видится возможность эксплицировать онтологию трагедии в хайдеггеровском тексте.

Падение-грехопадение. «Падение присутствия нельзя поэтому брать и как “грехопадение” из более чистого и высшего “прасостояния”. От том мы не только онтически не имеем никакого опыта, но и онтологически никаких возможностей и путеводных нитей интерпретации» [23, с. 176]. Однако, хотя бы негативно, как то, от чего отталкиваются, тема грехопадения прозвучала и «отрицательный» опыт традиции здесь

²⁴ Докторская диссертация Хайдеггера (1915 г.) озаглавлена «Учение Дунса Скота о категориях и значениях». В уже упоминавшейся статье «Из диалога о языке...» Хайдеггер пишет: «Благодаря Вашему происхождению и занятиям Вы явно знакомы с богословием иначе, чем те, кто внешне начитан в чем-то принадлежащем этой области. — Без этого богословского начала я никогда бы не пришел к пути мысли» [24. С. 278] (курсив мой. — А. Г.)

²⁵ [23, с. 49].

зафиксирован. Кроме того, понимающе-герменевтическая «природа» бытия-вот, держащаяся перспективы историчности, уже вовлечена в истолкованность этого момента хотя бы в языковых реалиях сохраненных традицией.²⁶ Христианское понимание акта грехопадения связано с началом «временения» мира как началом истории.

Ничто — основная характеристика любого тварного «объекта» в христианско-теологическом понимании мира. Это не относительное ничто античного понимания (меон) как не-бытие, т. е. лишенность бытия, а абсолютное Ничто как главная принадлежность тварности. У Хайдеггера ничто абсолютный предел, с которым «сталкивается» присутствие в феноменах ужаса и смерти.

Вина — сопряженная с грехопадением отмеченность человека, несущего на себе печать первородного греха, изживание которого разворачивается во временной мистерии всемирной истории. «Формально-экзистенциальную идею “виновен” мы определяем таким образом: *бытие-основанием для бытия, определенного через нет, — т. е. бытие-основанием некой ничтожности*» [23. С. 283]. У Хайдеггера тема вины сопряжена с анализом феномена совести, актуализирующую в обращенности «поверх барьеров» к собственной исконнейшей способности обретения самости в противовес человеко-самости, растворяющей человека в безликом «люди».

Ужас и страх — по ветхозаветной формуле: «Мудрость мира — страх Божий». Хайдеггер считает, что «...феномены ужаса и страха, сплошь да рядом остающиеся неразличенными, онтически и, хотя в очень узких границах, также онтологически вошли в кругозор христианской теологии. Это происходило всегда, когда антропологическая проблема бытия человека к Богу достигала первенства и постановка вопроса руководствовалась феноменами греха, любви, покаяния» (с. 190). Неизвестно откуда приходящий ужас не просто хрупкости и зыбкости человеческого бытия, а ужас потери чего-то самого главного — самого себя как призванного к бытию.

²⁶ Интересно сопоставить этот момент с одним из пассажей Ницше: «Сказание о Прометее — исконная собственность всей семьи арийских народов и документ, свидетельствующий об их одаренности сознанием глубокомысленно-трагического, и даже не лишено вероятности, что этот миф имеет для определения сущности всего арийского мира такое же характерное значение, как миф о грехопадении для всего семитического, и что оба мифа находятся между собой в той же степени родства, как и брат с сестрой [19. С. 91].»

Тайна бытия, вокруг которой кружится хайдеггеровская мысль, не эксплицируется, а оставляется на усмотрение читающего как взывание к трагичному выбору на свой страх и риск собственного истинного «образа бытия», который был, но кажется безнадежно утраченным²⁷. Заканчивая экспозицию христианско-теологических мотивов представим еще раз слово самому Хайдеггеру.

«Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовне Бог, определена «нетостью бога»... Нетость Бога означает, что более нет видимого Бога, который неопровержимо собирал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и изнутри такового собирания складывал бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи — бедное, ибо все беднеее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетость Бога» [27, S. 265]²⁸.

В этом пассаже, на мой взгляд, передано основное «мироощущение» Хайдеггера — богооставленность современного человека. Почти буквальным парафразом слов Христа на кресте: «Или́, Или́! Лама савахфани? т. е.: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (*Мф.* 27: 46). Хайдеггер поставил своей задачей продумать всерьез

²⁷ «Это прежде всего опыт того, что и Ницше, и вслед за ним Хайдеггер понимают как “нигилизм”, т. е. ситуацию абсолютного отпадения от веры, ситуацию полной неспособности хотя бы мыслить возможность веры. Такой опыт вырастает, как представляется, исключительно на почве протестантизма, разложение которого (как веры в Бога) еще додумывается до конца на основе немецкой классической философии, в свою очередь вырастающей на почве протестантизма и вполне соучаствующий в разложении веры. Такая саморефлексия разложения в конце концов додумывает “неверие” до чего-то абсолютного (так что, например, полагает возможным не считаться с фактами веры и совершенно отбрасывать их как ничего не значащие — так это у Ницше и у Хайдеггера). Можно даже думать, что философия усиливает и утрирует неверие как тенденцию, довершая ее мыслью. Хайдеггер же, будучи католиком, с готовностью перенимает эту созданную протестантизмом ситуацию: как философ, он, можно сказать, и не вправе проходить мимо крайних возможностей мысли и игнорировать радикально заостренное состояние ума (сравним это с тем, как поражающая ужасом мысль об “убийстве Бога” возникает в творчестве Достоевского)». [16. С. XLVII]

²⁸ Цит. по: *Михайлов А. В.* «Вместо предисловия» к избранным работам Хайдеггера [16].

тому даже не «затмения Бога», как об этом писал М. Бубер, а именно той зияющей бездны Ничто, перед которой оказался современный человек. Истина, Добро и Красота померкли — «блеск божества погас» — ужас стал главным зеркалом, сквозь которое, а не в котором, человек увидел собственное ничтожество. Свершилась трагедия не-находимости самого себя.

Кризис самоидентификации выдвинул на передний план абсурдное ничтожество собственного хотения. Трагичность человеческого существования, столь остро воспроизведенная в греческой трагедии и в христианской мистерии Страстной недели, растворилась в обыденности безликого *das Man* (люди), в которое падает вот-бытие и, отталкиваясь от которого, оно способно преодолеть человеко-самость и выйти на путь обретения собственной самости.

Закрытость бытия сущим, его «заставленность» наличностью этого сущего приводит Хайдеггера к радикальному разделению двух способов описания. Один из них направлен на то, что он называет внутримирным сущим, которое является через свою «подручность». Этот способ описания улавливается через понятийно-категориальную сетку традиционной метафизики. Другой способ направлен на дескрипцию неуловимой «сущности» вот-бытия (присутствия), для чего строится все здание экзистенциальной аналитики.

Я не буду вдаваться в подробности анализа причины подобного жесткого разделения, но в контексте интересующей меня темы могу утверждать, что подобное разделение-противопоставление делается намеренно, чтобы уйти от понятий и терминов традиционной метафизики. В последней совершенно немислимы такие термины (понятия?, концепты?), как любопытство, слухи, экзистирование (а не трансцендирование), бытие-в, мирность мира и т. д. Благодаря такому смысловому ходу «отсекается» очень длинный смысловой шлейф, тянувшийся за терминами традиционной метафизики. На фоне такого замысла использование терминов, укорененных в традиционной метафизике и теологии, кажется более чем странным. Вышеперечисленные титульные слова — совесть, страх, падение-грехопадение и т. д. вызывают «недоумение» своим «режущим глаз» присутствием. Бердяев этот момент в хайдеггеровских построениях очень точно уловил и отметил: «У него (Хайдеггера) есть первородный грех, наследие католичества, у него существование человека и мира *verfallen*, падшие. Но откуда произошло падение? Откуда берется вина? Есть замаскированные моральные оценки... Это метафизика предельной богооставленности. Но божественное не является ни под каким псевдонимом, как у Фейерба-

ха, М. Штирнера, Ницше, Маркса, и нет никакого довольства миром. Пессимизм Гейдеггера более последовательный и страшный, чем пессимизм Шопенгауэра, который знал утешение» [З. С. 277].

Античный космос, увиденный глазами разуверившегося христианина. Нет, для него Ужас перед превратностями судьбы не скрадывается «надеждой», в виде опоры на миф о вечном возвращении или плодотворящей стороне всепоглощающего Хаоса. Он уже остро ощущает, что христианство донесло свою весть об уникальности любого исторического события и его жизни в том числе. Но не этому ли посвящено практически все творчество Л. Шестова — лейтмотив которого — вопль одинокой человеческой души к Богу, потрясенной тем, что Небеса пусты.

В русском языке сохранилась поговорка, «буднично» (что только усиливает производимый эмоциональный эффект) констатирующая непостижимость свершившейся катастрофы: «Господь посетил». Действительно, «страшно впасть в руки Бога Живбго». Кто сказал, что подобное посещение имеет «человеческую размерность»? Легенда приписывает архиепископу Лу слова, произнесенные во времена нашествия гуннов: «Приветствую тебя, бич Божий, ибо не мне тебя судить, а Богу, Которому я служу». Позиция, обозначенная поговоркой и словами епископа, только лишнее напоминание о так легко забываемой словесной формуле Дионисия Ареопагита — «Запредельный мрак Божественного Света». Только мрак и позволяет соотноситься со светом, в противном случае наивно полагается для человека состояние райской невинности. Христианская теология давно осознала, что фоном катастрофического «ответа», каковым является любая попытка систематической теологии, всегда являлась апофатическая «вопросительность» непостижимости Бога.

Пафос хайдеггеровского творчества — продуктивное вопрошание о бытии. Вопрос только в том, как и куда направлено стрекало вопроса (выражение А. Чернякова из предисловия к «Введению в метафизику» М. Хайдеггера). Речь идет об определенной рецепции (трактовке) христианских реалий, образующих исторический контур герменевтического круга, уже намеченного и артикулируемого Хайдеггером в «Бытии и времени». Я имею в виду четко обозначенную разность в акцентах, отмечаемую многими исследователями культуры, просвечивающую в основной интуиции человеческой жизни, — акцент на перипетиях жизненного пути и крестных муках Христа, характерный для западнохристианской традиции и акцент на Преображении и Воскресении Христа, характерный для восточнохристианской. В первом случае

главный праздник – Рождество²⁹, во втором – Пасха. Отсюда разность (пусть и небольшая, но достаточная, чтобы ее уловить) в «конфигурации» герменевтического круга, который задает основные интенции вопрошающей мысли.

Упреждая возможные упреки в неправомочности апелляции к не-философским реалиям, еще раз отсылаю читателя к вопросу, сформулированному Бердяевым, – откуда совесть, вина, ужас, падение, а от себя добавлю – почему не любовь, сострадание, милосердие, надежда³⁰?

Хайдеггер выводит читателя на край бездны, призывая мужественно взглянуть в «лицо» Ничто, но, на мой взгляд, неправомочно подвешивает в воздухе следующий смысловой ход. Например, П. Тиллих³¹ в этом плане более последователен, когда в работе «Мужество быть» использует во многом перекликающиеся по смыслу с хайдеггеровскими термины он пишет: «Мужество, принимающее тревогу отсутствия смысла на себя, – вот граница, до которой способно дойти мужество быть. По ту сторону – только небытие. А внутри все формы мужества восстановлены в силе Бога, который над Богом теизма. Корень мужества быть – тот Бог, который появляется, когда Бог исчезает в тревоге сомнения» [18. С. 131]. Подобное утверждение с моей стороны ни в коем случае не укор в отношении Хайдеггера, а лишь констатация факта. В конце концов, сошлюсь на общераспространенное мнение,

²⁹ Одно из немногих упоминаний о трагедии (если не единственное), принадлежащее христианскому автору, слова Бозция: «А если была созданная новая и истинная, не взятая от человека плоть, то в чем же великая трагедия Рождества? Где Крестный путь?» [6. С. 181]. Подчеркну еще раз – Рождество и Крестный путь. Не случайно, что упоминаются именно эти события, а не Воскресение и Преображение.

³⁰ Исследователь творчества Хайдеггера Рюдигер Сафрански замечает: «Именно в ужасе (Angst) присутствие вопрошает о смысле бытия. Знаменитый § 40 посвящен анализу ужаса. Параграфов о радости, о любви – состояниях, которые тоже могли бы породить вопрос о смысле бытия, – в “Бытии и времени” (несмотря на то, что ко времени написания этой книги в жизнь Хайдеггера уже вошла Хана Арендт), нет. Это связано не только с философски оправданным отбором для анализа именно тех настроений, которые применительно к поставленной философской проблеме обладают наибольшей объясняющей силой, но и с личностью самого автора, с реально владевшими им настроениями и с его предпочтением определенных настроений [20, с. 214].

³¹ Во времена создания «Бытии и времени» Тиллих и Хайдеггер активно общались и переписывались.

что именно в творчестве Хайдеггера наиболее цельно и полно сказался дух эпохи.³² Так что же сказалось?

Для Хайдеггера – Ницше последний великий метафизик европейской традиции, подводящий итоговую черту (или к черте) метафизики провозглашением нигилизма и окончательного забвения бытия. Бог умер – ницшеанский диагноз состояния человека в современном мире воспринят Хайдеггером на полном серьезе и теоретически исчерпан до конца. Визуальный ряд, который можно было бы предложить как сопровождение этой исчерпанности, – сюжет «Снятие с креста» в исполнении Пуссена, Рембрандта, Караваджо, Микеланджело (Пьета). Но самое страшное, на мой взгляд, по степени ужасающего воздействия – это картина А. Мантенья (XV в.) «Мертвый Христос». Перед нами труп, со всеми характерными оттенками зеленовато-серых тонов, не просто констатирующих смерть, а возводящих ее в ранг вселенской катастрофы.³³

Примеры из живописи могут показаться неубедительными и случайными, если не учесть только одного обстоятельства. Хайдеггер подробнейшим образом описывает ситуацию богооставленности современного человека³⁴ как новое понимание трагедии, где она не вынесена на театральные подмостки, выполняя функции мистериального очищения, а где она изначально еще до самой попытки осознания, покаяния и искупления. Это уже не «картина мира» современного человека, а его проникновенно-трагический «портрет».

³² Ср., например, у Ахутина: «“Бытие и время” М. Хайдеггера – одно из немногих философских произведений XX века, в котором с такой остротой сказано о времени...» [1. С. 539]

³³ Интересно, что чисто количественный подсчет сюжетов «Снятие с креста» и крестных мук в разы превосходит сюжеты Воскресения, Преображения, Вознесения в творчестве западноевропейских художников.

³⁴ Напомню, что «главный» экзистенциал «Бытия и времени» – забота. О чем или о ком – вот один из основных вопросов, на который Хайдеггер принципиально не отвечает, а только скрупулезно описывает «структуру» экзистенциала заботы.

Список использованной литературы:

1. Ахутин А. В. Поворотные времена. Статьи и наброски – СПб.: Наука, 2005.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979
3. Бердяев Н. А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // О назначении человека. – М.: Республика, 1993.
4. Бердяев Н. А. Я и мир объектов // Философия свободного духа. – М.: Республика, 1993.
5. Бибихин В. В. Чтение философии // Точки (Puncta) 1–2, 2005
6. Бозций. «Утешение философией» и другие трактаты. – М.: Наука, 1990.
7. Булгаков С. Н. Трагедия философии. Собр. соч. в 2-х т. Т. 1. – М.: Наука, 1993.
8. Гадамер Г.-Г. Введение к Истоку художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993.
9. Гадамер Г.-Г. Прометей и трагедия культуры // Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
10. Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск: Наука, 1990.
11. Кант И. Критика чистого разума // Собр. соч. Т. 3. М.: Мысль, 1964.
12. Карташев А. В. Вселенские соборы. – М.: Республика, 1994.
13. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995.
14. Лосев А. Ф. Трагическое // Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983.
15. Мартин Хайдеггер: Сб. статей. – СПб.: РХГИ, 2004.
16. Михайлов А. В. Вместо предисловия // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993.
17. Могильницкий В. А. Святослав Рихтер. – Челябинск: Урал LTD, 2000.
18. Неретина С. С. Смерть как условие бессмертия // Истина и благо: универсальное и сингулярное. – М., 2002.
19. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч. Т. 1. – М.: Мысль, 1990.
20. Сафрански Р. Хайдеггер: германкий мастер и его время. – М.: Молодая гвардия, 2005.
21. Сильвестров В. В. Философские истоки трагического смысла современной культуры // Культура. Деятельность. Общение. – М.: РОССПЭН, 1998.

22. *Тиллих П.* Мужество быть // Тиллих П. Избранное: теология культуры. — М.: Юрист, 1995.
23. *Хайдеггер М.* Бытие и время. — М.: AD MARGINEM, 1997.
24. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993.
25. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. — М.: Гнозис, 1993.
26. *Gadamer H.-G.* Philosophische Lehrjahre. Frankfurt. M., 1977.
27. *Heidegger M.* Holzwege. — Frankfurt a. M., 1980.
28. *Heidegger M.* Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis). — GA 65.
29. *Jaspers K.* Von der Wahrheit. München., 1947.
30. *Nietzsche.* Schriften und Entwürfe 1881–1885. Werke/Hrsg./ Von F. Koechel/ 2 Abt. Bd. 12. Leipzig, 1897.

Игорь Кондаков

Рождение музыки из духа трагедии¹

Радикальная музыка познает именно непросветленное страдание людей. Их бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры.

*Теодор Адорно. Философия новой музыки*²

1

Знаменитая некогда формула Ницше, предлагавшая видеть причиной рождения трагедии (не только древнегреческой, но и трагедии, современной немецкому мыслителю) «дух музыки», в XX в/ словно «перевернулась». Что означал для Ницше его прославленный (особенно деятелями русской культуры Серебряного века) тезис «Рождение трагедии из духа музыки», послуживший заглавием к его «Предисловию к Рихарду Вагнеру»? Существует по крайней мере три смысловых контекста, в которых звучит, поворачиваясь разными гранями, этот важнейший для Ницше и его эпохи тезис, приобретающий подчас поистине судьбоносное значение для европейской культуры.

Во-первых, вслед за Шопенгауэром Ницше признавал музыку эстетическим языком *воли*, а потому первичным и всеобщим среди других искусств, прежде всего поэзии (лирики) и изобразительного искусства (живописи). «...Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце

¹ Названием этой статьи, равно как и самой темы исследования, я обязан Вячеславу Павловичу Шестакову, в чем с удовольствием признаюсь и выражаю ему как автору идеи глубокую благодарность.

² *Адорно Т. В. Философия новой музыки.* М., 2001. С. 95.

Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому язык, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом, сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нимало не становится нам ближе» (1; 78–79)³.

Речь, как видим, шла у Ницше об онтологическом смысле *первичности музыки* по отношению к другим искусствам и иным явлениям культуры, из которой уже по-своему вытекали и поэзия, и живопись, и театр. Именно потому, что музыка «не есть отображение явления <...>, но непосредственный образ самой воли и потому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира — метафизическое начало, ко всякому явлению — вещь в себе» (1; 119). Поэтому, по Ницше, естественно представить, что внутренним ядром поэтического или пластического произведения искусства является невыразимая на языке других искусств музыкальная идея, но передача средствами музыки визуального образа (музыкальная живопись) или вербализованных понятий, словесности представляется ему противоестественной: в этом случае музыка низводится до иллюстративной роли при литературе или изобразительном искусстве. Лишившись мифического характера, «музыка стала лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление», превращая музыку в «музыкальное подражание» реальности, низводя ее «на степень рабыни явления» (1; 124).

Что же происходит при утрате музыкой ее онтологической первичности по отношению к другим видам искусства, по отношению к искусству как таковому, по отношению к эстетике и эстетическому как ее всеобщему предмету? Ницше ссылается на оперу, называя ее «паразитическим существом», питающимся «соками истинного искусства». Под действием профанирующих тенденций в новейшем искусстве, пророчил Ницше, «верховная и единственно заслуживающая серьезного к себе отношения задача искусства — спасти наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судо-

³ Здесь и далее Ницше цитируется по изданию: *Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990* — с указанием тома и страниц в тексте статьи.

рогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии, — выродится в пустую и развлекательную забаву?» При возникающем под влиянием оперы и подобных ей синтетических явлений искусства «смешении стилей» («этого *stilo representativo*») «музыка рассматривается как служанка, а текст — как хозяин», «музыка уподоблена телу, а текст — душе». Обобщая сказанное, Ницше заключал: «При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием музыки вообще в новейшие времена» (1; 134).

Во-вторых, различая в культуре два действительных и продуктивных начала, два «переплетенных между собой художественных инстинкта» — «*аполлонический* и *дионисический*» (1; 101), Ницше выделял дионисийское начало культуры как наиболее древнее, глубокое и сущностное, по своей природе мифотворческое. С аполлоническим началом Ницше ассоциировал изобразительное (пластическое) искусство, воплощающее в символической форме радость созерцания идеала, «наслаждение иллюзией и спасение через иллюзию» (1; 103). Именно в пластических искусствах «Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извивается прочь из черт природы» (1; 121).

В этом отношении наука так же несет в себе аполлоническое начало, как и пластическое искусство; различие состоит в том, что «если художник при всяком разоблачении истины остается все же прикованным восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, остается от ее покрова, — то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель и наслаждение в процессе всегда удачного, собственной силой достигаемого разоблачения» (1; 113—114). Аполлонизм в культуре, утверждал Ницше, неизменно оптимистичен и подобен волшебному сну.

Трагическое миросозерцание наступает вместе с концом «оптимистического познания»; когда наука подступает к собственным границам, — «здесь-то и терпит крушение ее, скрытый в существе логики, оптимизм». Когда человек, бессильный познать и рационально объяснить мир, вперяя свой взор в «неуяснимое», «к ужасу своему, видит, что логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, тогда прорывается новая форма познания — *трагическое познание*, которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» (1; 116). Важнейший признак трагической культуры, по Ницше, есть то, что «на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманы-

ваясь и не поддаваясь соблазну уклониться в область отдельных наук, неуклонно направляет свой взор на общую картину мира и в ней, путем сочувствия и любви, стремится охватить вечное страдание как собственное страдание» (1; 128). На месте рационального знания оказывается «искусство метафизического утешения» — трагедия (1; 129). Таким образом, возрождение трагедии и возвышение музыки во многом связаны, как полагал Ницше, с кризисом научного познания, выливающимся в ужас непознаваемости и необъяснимости мира, когда ведущее место в культуре начинает занимать искусство, вытесняя не оправдавшие надежд человечества науку и философию (своеобразно рационализированные формы аполлонизма).

Как и трагедия, музыка относится Ницше к дионисическим явлениям культуры. В ней, как это показывает философ на примере судьбы Сократа, «ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и жажду искусства» (1; 116). Ведь «трагедия и понятие *трагического* вообще» есть, по Ницше, высшее символическое воплощение музыкой «коренной своей дионисической мудрости» (1; 121). «Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением». «...Музыка есть непосредственная идея этой [т. е. вечной. — И. К.] жизни» (1; 121).

Аполлонизм и дионисийство — это смысловые полюса культуры, за которыми, по убеждению Ницше, стоит оптимистическое преодоление трагического (в аполлонизме) и преодоление оптимистических иллюзий в переживании трагедии (дионисийство). «Оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов *музыку* из трагедии, т. е. разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как мир грез дионисического опьянения» (1; 111–112). Обе тенденции, по замыслу Ницше, «принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении» (1; 156). Борьба и соперничество между аполлонизмом и дионисийством наполняют собой всю историю мировой культуры.

В-третьих, трагическое вообще (и в музыке, в частности) понималось Ницше как чисто эстетическая категория, позволяющая преодолеть в себе нравственно-психологические и иные ассоциации трагедии. «Для объяснения трагического мифа, писал Ницше, первое требование — искать причину доставляемого им наслаждения в чисто

эстетической сфере, не захватывая области сострадания, страха, нравственного возвышения. <...> Лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными; понятая так, задача трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте радости, играет сама с собою» (1; 154).

«Но чего можно ждать для самого искусства от действия художественной формы, источники которой вообще не лежат в пределах эстетики? От художественной формы, которая скорее прокралась в область искусства из некоторой полуморальной сферы и только при случае изредка способна обманывать нас по части своего полукровного происхождения?» Отвечая на свой риторический вопрос, Ницше писал: «...Скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм...» (1; 134).

Эстетическая игра (в том числе и божественная игра Мировой Воли с человечеством) оказывается по самой своей сути амбивалентной: с одной стороны, она возвышает обыденность безобразного и дисгармонического, жалкого и ужасного до великого и вечного в своей масштабности Искусства; с другой — эта же самая художественная игра, придавая всему на свете не просто игровой, но и игривый характер, оказывается способной низвести искусство до пустой забавы, до эстетического развлечения, художественного зрелища, формы проведения досуга и бессодержательной «игры форм». Однако все это происходит с искусством, полагал Ницше, в том случае, когда оно разрывает пуповину, связывающую трагическое с духом музыки, тем внутренним невыразимым началом, которое составляет сущность любого подлинно значительного явления искусства.

В то же время, сравнивая трагическое вообще с диссонансом в музыке, Ницше видел и в том, и в другом стремление «к чему-то лежащему за пределами слышимого», «в Бесконечное», «взмах крыльев тоскующей души», т. е. тот самый «дионисический феномен, все снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости...» (1; 155) Музыка и трагический миф, подчеркивал Ницше, «совместно коренятся в области искусства, лежащей по ту сторону аполлонизма; они наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар;

они оправдывают этой игрой существование даже “наихудшего мира”» (1; 156).

В общем, концепция Ницше вполне показательна для XIX в., включая и рубеж веков (неслучайно Ницше именно на рубеже веков, выражая специфику эпохи модерна и предвосхищая все изыски мирового модернизма, был столь популярен среди европейских и русских символистов и постсимволистов). Идея внутреннего соответствия музыки и трагедии, возвышение музыки среди иных искусств, выведение трагического мирозерцания, трагической культуры, трагедийного искусства из почти мистического «духа музыки» и из музыки как таковой — все эти излюбленные ранним Ницше темы в конечном счете рефлексировали кризис личности, кризис творческой индивидуальности, кризис героического в европейской культуре. Трагическое — как, например, гибель героя — компенсировалось эстетическим катарсисом, апеллировавшим к символам великого, всеобщего и вечного — сверхиндивидуального и сверхчеловеческого, к апологии мировой безличной Воли, носящей явно трансцендентный характер и подавляющей все индивидуально-человеческое, вольно или невольно приносимое в жертву Бесконечному.

Именно эта апелляция к Бесконечному, к Вечности, к Первоединому могла примирить ницшеанского эстетического человека (Вагнер назовет его «человеком-артистом», затем этот термин подхватит А. Блок) не только с вагнеровской неразрешимостью диссонанса (например, «тристанова аккорда») или с роковой гибелью отдельного героя, но и с самим «ужасающим образом мира», и с эстетизацией разрушения и скорби, насилия и страдания, и с нагнетанием безобразного и дисгармонического как необходимых эстетических составляющих «наихудшего мира».

2

Сегодня трудно даже помыслить, что причиной величайших трагедий XX в. — Первой и Второй мировых войн, Русской революции и Гражданской войны, Большого террора и Холокоста, ГУЛАГа и «катастрофы» Советского Союза (включая распад СССР и «третье рождение» капитализма в России) — была *музыка*, — например, та, услышать которую некогда призывал интеллигенцию Блок. Более того, возложить ответственность за все то зло и разрушения, которые торжествовали на протяжении минувшего столетия, — на музыку и сочинявших ее (т. е. выразивших «дух музыки» своей эпохи) композиторов было бы в высшей степени несправедливо и аморально — даже если понимать ее, вслед за Шопенгауэром и Ницше, как воплощение *чистой воли*.

Положим, «музыка» свершавшейся революции была действительно услышана некоторыми (а может, и многими) из представителей той русской интеллигенции, к которой обращался Блок. Вслед за поэтом кому-то из них «музыка» почудилась в железной поступи тоталитарных масс, шествующих по команде: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг»; кому-то — в задорных частушках городского плебса; кому-то — в любовной мелодраме солдата с проституткой, а кому-то и в красноречивом молчании театрально-кукольного Христа «в белом венчике из роз», возглавляющего шествие своих красногвардейских апостолов и всю сопровождающую их кровавую революционную стихию в поэме «12».

Однако эйфория от услышанного шума, поначалу парадоксально принимаемого за величественную гармонию нового мира, была недолгой: «имеющие уши» вскоре поняли, что улавливаемые ими звуки «мирового оркестра» свидетельствуют о крушении столпов прежнего мироздания, о катастрофических сдвигах и переломах жизни и сознания, о вихрях и бурях, потрясающих европейскую цивилизацию, о наступлении воинственной и жестокой «азиатчины» на межеумочную Россию — вместо ожидаемого вселенского культурного европеизма (призраки соловьевского панмонголизма, брюсовских «грядущих гуннов», блоковских скифов, «с раскосыми и жадными очами»).

В своей замечательно глубокой и во многом недооцененной статье «Крушение гуманизма» А. Блок не столько доказал, сколько интуитивно почувствовал цикличность культурно-исторического процесса, в котором преобладание культуры сменяется господством цивилизации, а смерть цивилизации знаменует собой новое возрождение культуры. Следуя в этом отношении за Ницше и Вагнером, Блок связывал рождение культуры с «духом музыки», с «музыкальной стихией», а враждебную культуре цивилизацию называл «обескрылленной и отзвучавшей», чуждой музыкальности, лишившейся «музыкальной влаги», а потому обреченной на гибель. Например, цивилизация, развязавшая мировую войну, была им охарактеризована как «антимузыкальная», а потому представлялась, что она тем самым «подписала смертный приговор себе самой»⁴.

Блоковская модель исторического процесса, отражающая *пульсацию цивилизации/культуры*, ставит во главу угла «дух музыки» (тот самый, ницшеанский), переживающий то подъем, то спад. В зависимости от того, «проструилась» ли музыка на поверхность жизни и ока-

⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 111–113.

залась ли она услышана людьми, зависит: приблизится или нет к житнетворной стихии общество, возродится ли, одухотворенная музыкой, культура. Музыка, по Блоку, рождается как отражение «стихийных природных ритмов»; она воплощает «космические соответствия» «революций духовных, политических, социальных».

Другое дело, что музыкальные созвучия и ритмы, знаменующие собой новое культурное движение, могут быть вовремя не услышаны людьми, лишенными музыкального слуха, да и просто глухими. И тогда кажется, что это не музыка, а неорганизованный шум, звуковой хаос. «Музыка эта, — писал Блок, — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна»⁵.

Конечно, в блоковской культурфилософии революционной эпохи еще слишком многое идет от Ницше. Чисто ницшеанской является блоковская апология трагического как универсального ключа к «наихудшему» из миров. «Оптимизм вообще, — писал А. Блок, повторяя мысли немецкого философа из «Рождения трагедии», — несложное и небогатое миросозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с трагическим миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»⁶. Если представлять, вслед за Ницше (и Шопенгауэром, конечно), что голос Мировой Воли требует жертв — в виде отдельных индивидов, не укладывающихся в новую эпоху, отдельных феноменов культуры (например, гуманизма, который терпит в XX в. крах), в виде целых цивилизаций (вроде европейской, построенной на просвещении и гуманизме), то, конечно, следует прислушаться к новому «духу музыки», требующему всех этих роковых изменений и разрушений.

И в самом деле, если с этой точки зрения посмотреть на блоковскую поэму «12», за убийством Катьки «толстоморденькой», за перестрелкой Петьки и Ваньки, за «грабежами» на «этажах», за митингом проституток и досужими разглагольствованиями вчерашнего интеллигента, буржуя, попа о «погибшей Расее», похоже, и в самом деле встает игра эстетическими формами, идущая от безликой, надчеловечес-

⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 112.

⁶ Там же. С. 105.

кой, внеэтической «Мировой Воли», нищенской Абсолютной Идеи. Звучащая музыка Хаоса, революционных разрушений, гул незримо созидаемой подспудными токами революционных стихий цивилизации будущего, казалось бы, полностью оправдывает и сами разрушения, и страдания, и скорбь творца, чувствующего свою обреченность эпохой, свою неотменимую жертвенность, и трагическое мирозерцание, дающее универсальный ключ к пониманию сложности мира...

Однако Блок не просто повторяет зады нищенства на русский манер, как все русские символисты и постсимволисты – от Мережковского до Маяковского. Есть в его рассуждениях и нечто новое, по сравнению с Ницше. Это, конечно, мысль о том, что в центре мировой истории уже не отдельная личность – героическая и трагическая, а массы, их стихийная деятельность, их стихийное мировоззрение. Перемена субъекта истории – массового вместо индивидуального – кардинально меняет и масштабы истории, и ее осмысление и оценки, и характер трагического, находящего свое отражение и выражение в искусстве.

Каковы блоковские откровения насчет культурных параметров XX в.! Например, о том, что народ выражает свои стремления «на диком и непонятном для гуманистов языке – на варварском языке бунтов и кровавых расправ»⁷. Или о том, что «полицейское государство <...> гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (т. е. натравливания одной части населения на другую, одного класса на другой, – *divide et impera*), то всякие попытки связыванья, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение...»⁸. Наконец, и это, принципиально пессимистическое признание: «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно», ибо варварские массы, в отличие от «цивилизованных людей», не «изнемогли» и не «потеряли культурную цельность», а значит, «в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы»⁹. В конечном счете – это признание того, что создание произведений искусства и науки, философии перестает быть чисто индивидуальным делом мастеров, гениальных творцов, но

⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 98.

⁸ Там же. С. 99.

⁹ Там же.

становится ремеслом и самодеятельностью свежих, но не обремененных прошлой культурой варваров.

Массовое общество, массовая культура, полицейское государство, засилие «общих мест», обладающих «культурной цельностью», и гибель творческих индивидуальностей, зараженных гнилым гуманизмом и творческим эгоизмом, — все это черты наступающего тоталитаризма, который провидит «слепнушими» от бессилия и отчаяния глазами Блок. Однако во всех этих чертах новой цивилизации уже трудно усмотреть «эстетическую игру» Мировой Воли, а в искусстве, порожденном новой эпохой, — оправдание трагической гибели героев-одиночек. В водовороте «вихрей и бурь» гибнут не одинокие гении, а сами массы, вместе со «щепами цивилизации» захваченные «бурным потоком» событий, в который устремилось человечество¹⁰. Иной стала и мера трагического как эстетической категории.

Истоком всех грандиозных трагедий XX в. — всемирных и национальных, коллективных и индивидуальных, цивилизационных и творческих — были, конечно, грандиозные политические проекты национального и мирового переустройства, требовавшие великих потрясений и разрушений, человеческих жертв и самоотверженности народа. На фоне подобных целей и средств ни музыка, ни театр, ни литература, ни любые иные художественно-эстетические атрибуты общественной жизни, конечно, не могли служить оптимальными «рычагами» власти и управления и неизбежно отходили на второй, а то и третий (или даже еще более далекий) план исторических трансформаций. Все искусства, науки, формы философствования и просвещения приобретали унизительный утилитарный статус — идеологической «обслуги» государства, его политики и могущества, его вождей и фетишей. На фоне свершающихся событий оплакивать отдельную личность, гибнущую в водовороте истории и своей гибелью освящающую эстетический катарсис, стало нелепо и неуместно.

В XX веке выражением трагического стала не судьба отдельной личности и ее переживания, а ощущение необратимости самого времени. Время, — писал О. Шпенглер, — «...и есть само трагическое...», имея в виду, что временное измерение истории общества и культуры символизирует необратимость земной человеческой жизни. «Если назвать направление жизни *необратимостью*, — продолжал великий немецкий философ культуры, — если погрузиться в страшный смысл слов “слишком поздно”, с которыми некий мимолетный отрывок настоящего пе-

¹⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 115.

реходит в собственность *вечно* прошлого, то можно будет ощутить первооснову каждой трагической развязки»¹¹. Музыка, единственный вид искусства, последовательно передающий саму по себе динамику внешнего и внутреннего мира человека, более чем какое-либо явление культуры выражает необратимость времени и трагизм человеческой жизни.

Сравнивая — в духе Шпенглера — музыку и другие временные искусства (танец, театр, кино и т. п.) с искусствами пространственными (архитектура, скульптура, живопись и др.), аналитик несомненно усмотрит в самой оппозиции времени/пространства смысловое противостояние: если пространство характеризуется замкнутостью, то время — разомкнутостью; пространство обратимо, время необратимо; пространство характеризует рациональную ясность каузальности, время — темную иррациональность судьбы; пространство как таковое несет в себе оптимистичность, время — пессимизм¹².

Подобная выделенность музыки как исключительно художественного средства выражения трагических переживаний и передачи трагичности самого времени в какой-то мере перекликается с ницшеанской концепцией, но что-то существенное и отличает новый, шпенглеровский взгляд на трагедию и трагическое. Первичной в культуре и ее истории предстает сама трагедия, а музыка выступает лишь как наиболее адекватное, наиболее совершенное и универсальное художественное и эстетическое средство выражения и воплощения трагического в жизни.

3

Итак, в XX в. эпохальная формула Ницше «перевернулась», буквально «с ног на голову». Лучше других это почувствовали композиторы нововенской школы, последователи Малера и Брукнера — А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, призванные стать, вместе со своими учителями и предшественниками (начиная с Вагнера), великими реформаторами европейской и мировой музыки в XX в. Их радикальный опыт, связанный, прежде всего, с размытием тональности и полным отказом от нее, глубоко осмыслил Т. Адорно, попытавшийся впервые подвести под новый «дух музыки» философскую базу. Не ста-

¹¹ Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 288.

¹² См., например: Кудряшов А. Ю. Музыкальная полистилистика второй половины XX века: текст в пространстве истории // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. С. 142.

я своей целью как бы то ни было осмыслить и оценить адорновскую «Философию новой музыки», а в ее свете сам опыт «новой музыки» нововенских авангардистов, я ограничусь лишь одной цитатой, относящейся к А. Бергу и его оперному творчеству, но по своему смыслу далеко выходящей за рамки рефлексии додекафонии и атонализма. «...Сущность красоты поздних сочинений Берга коренится не столько в замкнутой поверхности их успеха, сколько в их глубокой невозможности, в безмерной безнадежности, кроющейся под их поверхностью, в смертельно печальной жертве будущего прошлому»¹³. Сказанное относится ко всей музыке XX в.

В нашей статье речь пойдет о русских композиторах XX в., волей судьбы принужденных стать классиками советской музыки, — Сергее Прокофьеве и Дмитриии Шостаковиче; причем само это становление, само это превращение представителей русской музыки в представителей музыки советской, по самой своей сути, было внутренне трагичным, прежде всего для самих творцов. Впрочем, и вне этого драматического превращения свободных гениев в «рабов» режима и его идеократии творчество обоих русских композиторов изначально содержало трагическое как главное наполнение истории XX в. И Прокофьев, и Шостакович были свидетелями и участниками двух мировых войн, Русской революции и Гражданской войны, сталинского террора и идеологических гонений на искусство. Оба были узниками и жертвами тоталитарного режима и оба, вольно и невольно, стали создателями эталонного тоталитарного искусства, возвышавшего и прославлявшего советскую власть и его вождей (что также служило почвой для трагических переживаний и угрызений совести великих художников советского времени.

Многое различало Прокофьева и Шостаковича, делая их подчас оппонентами друг друга, ревнивыми соглядатаями успехов и поражений каждого из художников, излишне строгими взаимными критиками своего творчества. Отличными были и биографии двух конгениальных художников: Прокофьев прошел через эмиграцию, жизнь на буржуазном Западе, чего никогда не забывали его советские критики; Прокофьев для Сталина и Жданова был всегда в той или иной степени «не наш», даже когда писал «Здравницу» в честь 60-летия Сталина или Кантату к 20-летию Октября на тексты Маркса, Ленина и Сталина.

¹³ Адорно Т. Философия новой музыки. С. 188 – 189.

В отличие от Прокофьева, Шостакович был плоть от плоти советского государства и советской культуры. В 1917 г. ему было всего лишь 11 лет; и консерваторское образование, и первые произведения Шостаковича были сугубо советскими. Сколько ни боролась советская власть с «сумбуrom вместо музыки» и «балетной фальшью» в творчестве Шостаковича, она добивалась от него лишь того, чтобы он стал еще более «своим», «нашим», «советским», чтобы он не только сочинял музыку к «Падению Берлина» и «Незабываемому 1919-му», но и покорно подписывал написанные за него статьи в «Правду» и зачитывал готовые доклады на съездах Союза композиторов.

Но все же главное, что, собственно, и делало их обоих современниками, представителями русской музыки XX в. и многострадальными деятелями «нового» советского искусства, — это было трагическое содержание их творчества, красноречиво выразившее трагедийность самого времени.

Младший современник Прокофьева А. Шнитке, проникательно писал о том, что Прокофьев был «защищен ироническим разумом от миражей современности»¹⁴. Многие в творчестве Прокофьева подтверждают это. Так, не случайно в 1917 г. Прокофьев сочиняет два значительных произведения — «Классическую симфонию» (№ 1), стилизованную под Гайдна, или точнее, рассказывающую языком Гайдна о событиях XX в., и кантату «Семеро их» на текст халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта. Первая была откликом на события Февральской революции; вторая — на события Октября. Однако написанная уже в эмиграции 2-я симфония («Русская») уже без всякой иронии рисует Россию как «тихий омут» в котором водятся «черти», как бескрайнюю и неуправляемую стихию революционного хаоса, как «безудерж» русского бунта, «бессмысленного и беспощадного».

Гаммы, с «остервенением» распеваемые хором в «Здравице», — это, конечно, прокофьевская ирония, весьма рискованная в 1939 г. «Прокофьев в этом эпизоде вовсе не абстрагировался от Сталина, а, наконец, приблизился к деспоту, и пусть лишь контурным рисунком, но как-то запечатлел его очертания»¹⁵, — вспоминал В. Зак, участник исполнения «Здравицы» в 1947 г. Но трагические страницы «Ромео и Джульетты», «Семена Котко» — отображение реальной трагедии расколотой страны, разделенного народа, ввергнутого в пучину революции и Гражданской

¹⁴ Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004.. С. 189.

¹⁵ Цит. по кн.: Сергей Прокофьев: Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004. С. 339.

войны; точно так же как трагизм Пятой и Шестой симфоний, оперы «Война и мир», «Оды на окончание войны» передавал значение и смысл Великой Отечественной как трагедии страны и народа, отнюдь не в духе облегченных победных реляций заштантных советских патриотов. Неслучайно самые трагические произведения Прокофьева особенно ожесточенно критиковались как формалистические и «антинародные».

Шостакович также велик именно как трагедийный художник. Его оратория «Песнь о лесах» или кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» отнюдь не являются его сокровенным замыслом. Однако его главные произведения несут в себе пафос противостояния террору. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» не понравилась Сталину не только своей чувственной и жестокой музыкой, но и оправданием убийства тирана отчаявшейся, тоскующей по любви женщиной, а также картиной страны политкаторжан, всесоюзного ГУЛАГа, развернутой в последнем акте оперы. Пятая симфония, написанная в 1937 г, рисует отнюдь не торжество социализма в отдельно взятой стране, а торжество террора. Проницательный А. Фадеев написал вскоре после первого исполнения симфонии: «... Конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые»¹⁶.

Знаменитая «Ленинградская симфония» (7-я) была написана Шостаковичем не только о ленинградской блокаде; более того, составляющий ее музыкальный материал был во многом сочинен еще до начала Великой Отечественной войны (включая гениальный эпизод «нашествия»). С. Волков передает слова Шостаковича, высказанные мемуаристу незадолго до смерти: «Еще до войны в Ленинграде, наверное, не было семьи без потери. Или отец, или брат. А если не родственник, так близкий человек. Каждому было о ком плакать. Но плакать надо было тихо, под одеялом. Чтобы никто не увидел. Все друг друга боялись. И горе это давило, душило. Оно всех душило, меня тоже. Я обязан был об этом написать. Я чувствовал, что это моя обязанность, мой долг. Я должен был написать реквием по всем погибшим, по всем замученным. Я должен был описать страшную машину уничтожения. И выразить чувство протеста против нее»¹⁷.

¹⁶ Фадеев А. За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе. М., 1957. С. 891.

¹⁷ Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. М., 2004. С. 397–398.

Сила обобщения Седьмой симфонии Шостаковича была такова, что симфония о войне, о Ленинграде была откликом не только на гитлеровское нашествие и военные испытания ленинградцев, но и на сталинский террор, на советскую машину уничтожения. Обличая нашествие сил зла, выросших из легкомысленного мотива оперетты Ф. Легара «Веселая вдова» в чудовищный скрежет всесоюзной мясорубки, Шостакович заклеил любой тоталитаризм – и гитлеровский, и сталинский – как общечеловеческую трагедию, неотвратимую и необъяснимую, непрощаемую и ничем не компенсируемую.

Трудно представить трагическое в творчестве Шостаковича (включая его последние, сугубо личные Четырнадцатую и Пятнадцатую симфонии) лишь как досухую игру художественных форм, пусть даже и приписанную Мировой Воле. Трагично *сопротивление художника* Мировой Воле, его неприятие произвола мировой истории, его бунт против страданий и смерти человека. Протест бессмысленный и безысходный, но неизбежный, составляющий смысл художественного творчества, долг музыканта и гражданина... Таков, например, смысл автобиографического Восьмого квартета, посвященного «Памяти жертв фашизма и войны», который автор в письме к другу Исааку Гликману охарактеризовал как посвященный «памяти автора этого квартета»¹⁸. Таков смысл и вокального цикла «Из еврейской народной поэзии», написанный Шостаковичем в самый разгар антисемитской кампании против буржуазного космополитизма. Таков смысл и трагической Десятой симфонии, написанной после смерти Сталина, и оттепельной Тринадцатой симфонии на слова Евг. Евтушенко, с трудом пробившейся на концертное исполнение... Даже 11-я и 12-я симфонии, посвященные революции 1905 года и Октябрьскому перевороту, отнюдь не конъюнктурны: они также повествуют о трагических испытаниях народа, страны в XX в.

А. Шнитке в своем «Слове о Прокофьеве» писал о формах художественного и житейского противостояния С. Прокофьева, а в его лице – всей русской музыки XX века в целом своему трагическому времени. «Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в

¹⁸ Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб., 1993. С. 159.

буквальном смысле слова был Господином в галстукe, поэтому, когда он явился в 1948 году на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии – в бурках и лыжном костюме, – это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма»¹⁹.

Так, по мысли А. Шнитке, складывалась полистилистика эпохи, в которую контрапунктом вплетались: творчество Прокофьева в ряду произведений других композиторов-«формалистов», пресловутое Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”», доклад «надзирателя над идеологией» (сталинская ирония!) А. Жданова, покаянные выступления «провинившихся» композиторов, эпатажное поведение С. С. Прокофьева на политическом представлении, обличительные реплики ретивых конъюнктурщиков, атмосфера неистовых гонений и расправ над культурой и прочие составляющие культурно-исторического процесса в послевоенное время. Подобная трагическая полистилика эпохи с участием Прокофьева продолжала развиваться даже после его смерти. В этом смысле показательна предсмертная Седьмая симфония Прокофьева, которая представляет собой грустное подведение итогов жизненного пути и творчества, тихое и безнадежное прощание с жизнью и окружающим миром.

Описывая похороны Прокофьева, умершего в один день со Сталиным, Шнитке рисует символическую картину: «...По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-историчной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени. <...> Так и остался в истории образ лишь этой маленькой, особой группы людей, двинувшихся в путь с иным намерением и к иной цели. Этот образ, – продолжал А. Шнитке, – кажется мне символичным. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным. И все-таки даже тогда существовала, как в любую из прежних эпох, возможность выбора между двумя решениями, из которых истинным оказалось лишь одно»²⁰.

Другой младший современник Прокофьева композитор С. Слонимский писал в связи с размышлениями о его смерти и похоронах: «Обидно сознавать, что рейтинг гениального Сергея Прокофьева в год его смерти не составлял и тысячной доли рейтинга его сверстника по кончине Иосифа Сталина. И это тоже трагедия – не только трагедия судь-

¹⁹ Шнитке А. Статьи о музыке.. С. 190–191.

²⁰ Там же. С. 194.

бы великого композитора, но и трагедия нашей великой страны, нашей многострадальной отчизны...»²¹

Казалось бы, сталинская эпоха победила гениального музыканта, сломала его морально, заставив сочинять «Повесть о настоящем человеке» и «Сказ о каменном цветке», «На страже мира» и «Зимний костер», и физически, сведя его в могилу — затравленного, растерянного, испуганного — в неполные 62 года. «И все-таки, — пишет Шнитке, — Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всеильной повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление»²². Стиль сталинской эпохи и стиль Прокофьева (как и стиль Шостаковича) совпадали по времени, но не по смыслу, образуя в совокупности контрастную полистилистику русско-советской культуры, основанную на неразрешимом диссонансе тоталитарного и индивидуального начал.

Искусство и жизнь С. Прокофьева (или, по-своему, Д. Шостаковича) в контексте сталинской эпохи оказались глубже и дальновиднее, нежели репрессивная политика и художественные вкусы вождя, а смерть композитора, столь «неудачная» и «неуместная» на фоне смерти «отца народов», в конечном счете выглядела в сознании потомков и в истории культуры как *нравственное одоление* — и эстетической несправедливости, и преступного режима, и политического культа, и культурной политики — вместе взятых и по отдельности. Плюрализм культурной памяти заключал в себе и такую, трагическую полистилистику искусства и жизни, красноречивее всего иллюстрировавшую рождение музыки в XX в. из духа трагедии.

²¹ *Слонимский С.* Свободный диссонанс: Очерки о русской музыке. СПб., 2004. С. 125.

²² Там же. С. 189.

Михаил Златковский
**Тема трагедии в сатирическом
изобразительном искусстве**

Карикатура в истории человечества самый молодой жанр изобразительного искусства (кроме кино, возникшего в результате технического прогресса), так как повсеместное распространение карикатура получает только с возникновением и распространением средств массовой информации, т. е., с середины XVIII в., а особенно широко в XX в.

С другой стороны, это один из самых старых жанров – известны изображения еще в архаических культурах, имеющие в себе многие отличительные признаки карикатуры – искажения, перенесение действия в не соответствующие реальности место и время, ролевые изменения и т. д.

Особую роль карикатуры можно объяснить способностью жанра не только представить героев изображения, ситуацию в ироническом виде, но и выявить скрытые закономерности в жизни социума.

Обществу важнее знать не «как надо делать», а «как не надо», так как указания на предполагаемые ошибки и тупиковые пути являются наиболее действенным средством спасения человека и общества. Ирония и сатира играют самую важную роль в этом процессе – они самые горькие и самые действенные лекарства для общества, очень позитивны в своем воздействии, и, как бы это ни казалось противоречивым, позволяют воспринимать мир после их воздействия, даже шокового, в более гармонизированном виде.

Ирония и сатира не позволяют человеку относиться к миру со «звериной серьезностью», позволяют легко оперировать любыми сакральными понятиями, позволяют усомниться в «непреложных истинах», которые, как показывает опыт человечества, имеют весьма ограниченное время реального существования и влияния в сфере общественных отношений. А для современного человека ирония – единственный способ интеллектуальной изоляции и защиты от пресса социума и государственной власти.

Именно этими факторами можно объяснить широкую популярность американских журналов «New Yorker», «Atlantic monthly», которые, не являясь специализированными сатирическими изданиями, используют в своем оформлении типично карикатурные методы в оформлении статей и самостоятельную карикатуру, напрямую не связанную с содержанием литературных материалов журналов. Только особой ролью иронии можно объяснить и ту широкую популярность, которую имели журналы «Харакири» во Франции, «Пардон» и «Титаник» в Западной Германии 1970–1980-х годов.

Карикатура — это яркое проявление эффекта синергизма в изобразительном искусстве. Жанр является уникальным синтезом литературного творчества и изобразительного искусства, где, с одной стороны, автор выступает автором идеи — сценаристом и режиссером-постановщиком, а с другой — актером, художником, воплощающим свой замысел в различной изобразительной технике.

Новые идеи отображения быстро меняющегося мира рождаются прежде всего в сознании художника-карикатуриста, так как при почти моментальном исполнении своего произведения сатирик среди авторов других изобразительных жанров обладает уникальной способностью самого быстрого реагирования на текущие события.

Большинство справочников, энциклопедий и редких специализированных изданий определяют карикатуру как особый визуальный жанр утрированного, искаженного изображения предметов, личностей, событий, выявляющий особые черты объекта изображения — «с целью большего снижения объектов осмеяния», (Алексеев В. А. Оружием политической сатиры, М., Мысль, 1979. С. 157.)

Такое определение весьма ограничивает представление о целях карикатуры. На самом деле, куда же тогда отнести произведения в карикатуре, в которых нет речи о снижении, принижении, осмеянии героев. При такой точке зрения все драматические, философские работы в современной карикатуре выпадают из рассмотрения.

Исследователи карикатуры советского периода классифицировали отечественную карикатуру всего только по двум категориям — юмор и сатира, а в применении к западной карикатуре использовались ярлыки: «злая антисоветчина» или «человеконенавистничество».

Однако точнее классифицировать карикатуру по другим признакам — по форме, содержанию, технике и жанру исполнения и области применения. При такой классификации не будет странным существование карикатуры с абсолютно реалистичным изображением объектов. Тогда и жанр «карикатура как искусство» (fine art cartoon)

(или отечественный приблизительный синоним этого направления — «станковая карикатура») займет в классификации свое место. Станет понятно и применение наработанных в жанре приемов и методов карикатурного подхода и в живописи, плакате, анимации, рекламе, скульптуре и даже в архитектуре, а не на маленьком листке бумаги.

Рисованную карикатуру при таком подходе можно определять:

— по форме — линейная или контурная, насыщенная или штриховая, черно-белая или цветная, карикатура в единичном изображении или в многочисленных сюжетах (комикс, *strear-cartoon*);

— по содержанию — юмор (*funny cartoon*), сатира, шарж, «черный юмор», карикатура как искусство или станковая карикатура, (*fine art cartoon*), философская карикатура, «странные предметы» и т. д.;

— по технике и жанру исполнения — графика, иллюстрация, коллаж, монтаж, фотография, плакат, живопись, реклама, анимация, скульптура и объемные изображения, архитектура, инсталляция, перформанс, актинг;

— по области применения — различные виды полиграфической продукции (журнальная и книжная иллюстрация, календари, буклеты, почтовые марки и открытки, наклейки, печати и т. д.).

В настоящее время международное признанное название *caricature* относится только к шаржам, утрированным портретам. А русское понятие карикатура описывается в мировой практике другим словом — *cartoon*. Предание, весьма похожее на реальность, гласит, что своим названием «картун» в западной цивилизации современная карикатура обязана неизвестному художнику XVIII в., который рисовал на картоне (довольно произвольно, «от себя», может быть, от небольшого умения, или сознательно) чудовищ и монстров собора Парижской Богоматери. Эти картоны с выделенными из «среды обитания» чудовищами имели хороший коммерческий успех и постепенно за утрированными фантастическими изображениями закрепилось название, происходящее от слова «картон».

Само название карикатура происходит от итальянского глагола *caricare*. Все исследователи этого жанра изобразительного творчества отмечали только первые переводные значения глагола — грузить, нагружать.

Однако итальянский язык использует глагол *caricare* во множестве еще других значений — навьючивать, обременять, отягощать, утруждать или перегружать память (желудок), преувеличивать, шаржировать, утрировать, переборщить, пересолить, заряжать, заводить, ата-

ковать, сгущать, писать густыми мазками, сгущать краски, обременять себя, брать на себя, возлагать на себя, осыпать бранью, слишком обойтись.

Приведенный список значений как нельзя точно определяет цели и задачи современной карикатуры. Да, карикатура «перегружает», «нагружает» новым смыслом изображаемые объекты, «нагружает» зрителя новыми авторскими прочтениями хорошо известных и обыденных персонажей и явлений в социуме, «нагружает» изображение мелкими деталями, невидимыми обыденным взглядом. Все это так. Но более широкие и точные определения искусства карикатуры видятся скорее в других вышеприведенных значениях.

Художник-карикатурист и атакует врагов своих произведений, и пишет густыми красками полотно жизни, и берет на себя ответственность и право обличать и отстаивать свою точку зрения, и часто слишком строго обходится с героями своих произведений.

Собственно жанр карикатуры — это всего лишь наиболее оперативный способ визуальной фиксации мысли. Весьма часто после реализации и фиксации в карикатуре новая идея находит свое воплощение — репродуцируется в плакате, рекламе, далее в живописи, анимации и в последней стадии реализации — в скульптуре и архитектуре, хотя такое воплощение происходит редко из-за больших материальных затрат.

Достаточно примеров, когда новая изобразительная идея изначально рождалась именно в сознании карикатуристов, а потом становилась достоянием художников других жанров. Можно вспомнить работу конца 1960-х годов Владимира Иванова, где автор на рисунке завязал дуло винтовки узлом. Много раз эта тема, впервые нарисованная В. Ивановым, повторялась в рисунках, плакатах, фотомонтажах других авторов. В завершение развития, через 30 лет после первого воплощения темы, перед зданием ООН был поставлен памятник с той же идеей — только это уже бронзовый многометровый револьвер — монумент против насилия, войн и милитаризации. Показателен и пример воплощения в реальность простенького рисунка Юрия Кособукина, где прыгун с лыжного трамплина зажигает чашу Олимпийских игр. Через десять лет такой прием был применен не на рисунке, а в реальности на открытии Олимпийских игр в Нагано.

Особенно важна роль карикатуры как жанра искусства в современном мире, так как именно наработанные и апробированные приемы и методы в процессе эволюции карикатуры стали основными приемами творческих процессов в практически всех жанрах современного искусства.

Ни современная реклама, ни искусство оформления книги, журнальная и газетная иллюстрация, плакат, анимация и сценография, ни даже скульптура не обходятся без использования этих приемов.

Все жанры визуального искусства, где присутствует в той или иной мере основной прием карикатуры — гэг, возможно объединить в особый вид — сенс-арт, (*sence art*), в произведениях которого одинаково ярко выражены литературная идея и техническое воплощение идеи. Тогда собственно карикатура займет всего лишь одну из равноправных позиций. Такой подход позволяет оценивать и сравнивать совершенно различные по форме жанры изобразительного искусства, в которых общим знаменателем будет присутствие гэга как основного приема искажения реальности.

Один из первых (известных) примеров сенс-арта, датируемый XII в. до н. э., где выпукло выражена идея философского осмысления бытия — это цветной рисунок на папирусе, изображающий игру, напоминающую современные шашки-шахматы, между львом и антилопой. Рисунок изображает, как полагают авторы исследований, в иносказательной форме египетского фараона Рамзеса III.

Однако это ставшее аксиоматическим мнение о рисунке — карикатуре на фараона Рамзеса III, совершенно неверно. На самом деле это всего лишь умозрительные построения искусствоведов, без проверки повторяемые позднейшими авторами работ по истории карикатуры.

Во-первых, настоящие годы правления Рамзеса III — 1184—1153 гг. до н. э., а не 1269—1244, как приводят авторы рассказов об этом рисунке. Во-вторых, и это главный аргумент религиозно-сакральное мышление современников Нового царства исключало даже мысль о насмешке над фараоном. Фараон был для них частью сакрального мира, входил в число особо почитаемых божеств, по их представлениям, обладал сверхъестественной властью и силой. Вероятно, можно еще было при земной жизни посмеяться втихомолку над фараоном, но царство мертвых являлось для современников абсолютной реальностью. И если в земной жизни фараон не узнал бы об издевательствах над ним, то в загробной жизни он знал бы все содеянное против его личности, так как каждый подданный со всеми его земными делами и прегрешениями поступал в иной жизни в безвременное служение своему прижизненному повелителю.

В-третьих, Рамзес III был последним из Великих фараонов Нового царства. Наряду со своим дедом Рамзесом II Великим и прадедом он был для египтян главным защитником страны от завоевателей — хет-

тов и варваров, успешным руководителем огромного государства, и, естественно, не мог быть объектом сатиры и насмешек.

В-четвертых, существуют многочисленные подобные анималистические рисунки того времени, где представители животного мира выполняют присущие только человеку функции, или своими головами замещают голову человека. Это популярный антропоморфный прием, широко распространенный в истории разных культурах. Но нет никаких свидетельств, что кошки и мыши, антилопы и львы, рыбы и птицы на подобных иллюстрациях являются карикатурами на правителей или на современников.

Такие изображения можно трактовать только как мифологизацию социально-общественного и политического сознания или визуализацию религиозных представлений. Так, лев в менталитете жителей Древнего Египта выступает в роли Власти и Защиты, а антилопа — Жизнь, Возрождение. При таком, как можно предположить, единственно верном прочтении игра в шахматы героев картинки — это всего лишь философская притча о бытие, не более того. Притча явно трагического характера, так как нам виден не только фактический результат — антилопа проиграла партию, но мы догадываемся и о последствиях игры — антилопа будет съедена победителем.

Это изображение, конечно же, более усложненный мир визуализации — уже не отображения реальной действительности, как на наскальных, пусть весьма условных и примитивных рисунках первобытных культур, а попытка отображения отвлеченных понятий. Причем понятие явно трагического свойства.

В культурах Древних Греции и Рима присутствуют многочисленные изображения юмористического и сатирического характера. Такие изображения с большим правом можно считать первыми карикатурами, так как в них явно присутствуют элементы искажения, иронии и сарказма.

Особенно в этом ряду следует отметить серию греческих краснофигурных ваз V в. до н. э., на которых ярко и живо представлены сценки как мифологической, так и быденной жизни. Сюжет с пьяным Гераклом отчетливо показывает один из главных приемов сатирической карикатуры — «десакрализацию» мифа, принижение.

За многовековую историю своего существования карикатура прошла множество этапов — утрированного изображения реальности, шаржа, бытовой сценки, жанровой зарисовки, книжной и журнальной иллюстрации, политической сатиры и, наконец, философского осмысления реальности.

Способность человечества к утрированию как методу обобщения прослеживается с древнейших времен. Только такое восприятие и отображение не называлось в то время карикатурой. Но по форме выражения карикатура существовала еще при отсутствии термина, определяющего этот жанр. Некоторые типичные черты и признаки карикатуры прослеживаются намного раньше в истории культуры человечества — в архаических культурах — условные наскальные рисунки первобытного художника, каменные изваяния богинь плодородия, предметы повседневного обихода и религиозных культов, искусство карнавальных и обрядовых масок и одеяний.

Сатира не только одно из естественных состояний человека, смех, ирония, сарказм, всегда были и остаются грозным оружием. Их боялись цари, правители, любая власть. Ничто так не принижает власть, как насмешка. Примечательно, что один из рассказов Владимира Набокова («Уничтожение тиранов») заканчивается наиболее точной характеристикой силы юмора и сатиры — тирадой героя: «...я вижу, что, стараясь изобразить его (*тирана*) страшным, я лишь сделал его смешным — и казнил его именно этим...»

Можно полностью согласиться с парадоксальным тезисом исследователя и историка карикатуры Юрия Акопяна, что именно карикатуре, вернее, «пракарикатуре» каменного века — «наскальным изображениям обязаны своим появлением пиктография, иероглифика, и далее — буквенное письмо... другими словами, нынешней поголовной грамотностью и многими другими духовными благами мы обязаны первым карикатуристам».

Трагических произведений в истории изобразительного искусства не много — мастерство художника во все времена использовалось для украшения жизни, а ввиду своей высокой цены, прежде всего для украшения дворцов, замков, домов богатых современников. Только с обретением относительной финансовой независимости художник обращался к трагической теме — теме одиночества, бренности жизни, конечности земного существования.

Существует и еще важная причина немногочисленности произведений трагической тематики в изобразительном искусстве. Процесс повышения мастерства (техническое совершенствование, освоение формы, материала, размера, и т. д.) у большинства художников занимает всю жизнь. Поэтому неудивительно, что даже великий Кацусика Хокусай в своем предисловии к серии гравюр «Сто видов Фудзи» в 1835 г. писал: «...в пятьдесят лет я потерял счет моим опубликованным

рисункам, но все, что я сделал до семидесяти, — не считается. Только в семьдесят три я почти понял устройство природы... Надеюсь, к восьмидесяти я сделаю еще один шаг вперед, к девяносто проникну в тайну вещей, а уж к ста непременно достигну совершенства. А в сто десять оживут каждая точка, каждая линия моего рисунка».

Для появления же трагической темы в изобразительном искусстве необходимо не столько техническое мастерство автора, сколько его, художника, трагическое ощущение реальности и мотивация выражения этого мироощущения в своих произведениях. Если исключить из рассмотрения многочисленные ангажированные обществом библейские сюжеты, то тема трагедии в изобразительном искусстве появляется лишь в переломные моменты истории, в периоды катаклизмов общественного и социального устройства.

Ярким примером трагической ситуации может служить живописное полотно Питера Брейгеля «Слепые». Художник с помощью гротеска показывает тщетность коллективного устремления при неясных целях движения. К трагическим произведениям можно отнести и графику Блейка и Гойи. Редки произведения трагического наполнения и у русских художников — «Утопленница», «Проводы покойника», «Тройка» Василия Перова, «Апофеоз смерти», «Смертельно раненный» Василия Верещагина. Но здесь трагедия в самом первом, поверхностном приближении — в отображении темы смерти, войны. Эта тема присутствует и в произведениях художников советского периода — «Смерть комиссара» Петрова-Водкина, «Фашист пролетел» Аркадия Пластова, «Мать партизана» Сергея Герасимова. Пожалуй, только Пластов касается другой темы в трагедийном осмыслении реальности — темы бренности жизни в полотне «Смерть».

Естественно предположить, что среди произведений жанра карикатуры не может быть трагического мотива, по определению карикатура — это смешное, ироническое изображение. А сатирическое изобразительное искусство всегда было ангажировано социумом для изображения персоналий, жанровых и бытовых сценок, политических памфлетов. Однако искусство XX в. открывает совершенно новую область применения карикатуры — область трагического осмысления мироздания.

Тема трагедии имеет множество аспектов: прежде всего — трагедия конечности жизни, ощущение скоротечности и неумолимости времени. В творчестве современных авторов сенс-арта представлены различные виды трагедии — одиночество в перенаселенном пространстве, (множественные вариации на тему «необитаемый остров»), трагедия

несоответствия личности времени и месту, трагедия ассимиляции личности социумом, трагедия предопределенности поражения,

В процессе освоения и познания мира человечество проходит долгий путь реального отображения — изобразительной предметной фиксации. Затем начинается этап поисков и экспериментов с формой отображения — это хорошо видно в возникновении к концу XIX в. различных формалистических течений, особенно в начале XX в. И наконец, в развитии изобразительного искусства наступает период освоения смыслового содержания, где именно карикатура благодаря наработанным в столетиях своего развития приемам оказывается наиболее подготовленной к решению этих задач.

Символизм, немецкий экспрессионизм и особенно сюрреализм подготовили почву для возникновения смыслового искусства. По существу в произведениях сюрреалистов уже есть весь набор приемов сенс-арта — совмещение несовместимых предметов, искажение формы, размеров, пространства и времени. Не хватает только ярко выраженной литературной идеи — смыслового послания автора. Единственным художником этого направления, наиболее близко подошедшим к жанру сенс-арта, если не ставшим первым автором этого направления, был Рене Магрит, среди множества формальных сюрреалистических произведений которого есть редкие шедевры смыслового искусства — «Семейный портрет», «Замок на скале», «Le bon vivant».

Из кружка сюрреалистов вышел и французский художник сороковых годов прошлого века Морис Генри, у которого трагическая тема часто обретает уникальное смеховое начало.

Удивительно сложилась творческая судьба художника Георга Гросса, с 1916 г. ведущего автора журнала «Новый Югенд» и самого знаменитого в СССР обличителя фашизма. Будучи в начале своей творческой деятельности ярким противником фашизма, Гросс с бегством — переездом в США неожиданно кардинально меняет эстетические ориентиры и в течение более двадцати лет рисует пустынные пляжи и откровенно порнографического содержания картины. Вероятно, серьезным объяснением такой метаморфозы может служить гипотеза профессора Джона Лента, который предполагает существование «ощущения внутреннего стыда и разочарования» Гросса по поводу его юношеской одержимости идеями коммунизма. Можно представить весь ужас прозрения художника, когда стали очевидны преступления сталинского режима. А увлечение художника откровенным порно и пус-

тынными пейзажами океанского побережья в последующие годы после его эмиграции из Германии, можно предположить, связаны не столько с конъюнктурными соображениями, сколько с протестом против сытой буржуазной жизни послевоенной Америки.

Мало кто из современников заметил тенденции и вектор направления развития искусства современной карикатуры, которые сформировались во Франции в середине 30-х годов в среде художников объединения «чокнутые» или «свихнувшиеся» — от названия французского журнала «Ос а муэль — Официальный орган свихнувшихся», в результате которых на свет появились карикатура-притча, карикатура — философский рассказ в эстетике экзистенциализма.

Широкое распространение трагического мотива проявляется в культуре социума лишь тогда, когда сам социум вырастает в своем познании бытия до осознания многомерности мира и до необходимости визуально зафиксировать эту многовариантность, когда в социуме появляется свободное время, высвобождаемое от извечной борьбы за физическое выживание — физическая свобода от голода, холода, эпидемий позволяет некоторым представителям социума формулировать вопросы философского порядка, где главный — конечность жизни индивидуума.

Такое восприятие и отображение мира стали называть «юмор абсурда». Наиболее значимыми художниками этого направления были французы Шавал и Боск, оба трагически ушедшие из жизни — один повесился, другой застрелился. Шавал (настоящее имя Иван Френсис Ле Лоурн) родился в Бордо в 1915 г., умер в 1968-м. Работал фармацевтом с 1936 по 1939 г. в фирме «Монте». Первая публикация в центральной французской прессе в 1948 г. Жан-Морис Боск родился 30 декабря 1924 г. в Ниме, умер 3 мая 1973 г. Основная тема их творчества — одиночество личности, невозможность нахождения диалога.

Эти темы стали основополагающими в творчестве выдающегося французского художника Роланда Топора (1937–1996), чьи рисунки регулярно публиковались в интеллектуальных журналах Франции, Германии и США. Среди множества его международных премий за спектакли, анимационное кино есть и уникальный — «За самый черный юмор», фестиваль искусств в Страсбурге, 1974 г., а его «Летающие змея и лебедь» много раз признавался профессионалами лучшим рисунком XX века.

С середины 60-х гг. XX в. трагическая тема становится доминирующей в сатирической графике. Размышления над общечеловеческими

проблемами, и в первую очередь проблемой противостояния личности и общества, проблемой идентификации личности в мире, стали главными в творчестве французов Кордо, Гурмилина, Сера, Семпе.

Процесс освоения новых тем шел одновременно в разных культурах. Созданные в разное время и в разных странах произведения имеют между собой явное сходство в мироощущении. Это чехи Мирослав Бартак и Властимил Забранский, англичане Ральф Стедман и Роберт Сирл, немцы Раух и Михаил Сова, поляки Анджей Чечот и Бронислав Войцех Линке, Чез Адамс и Бред Холланд из США, турок Гюрбуш Доган Экчиоглы.

Особое место в освоении трагической темы принадлежит русским художникам начала XX в. Пришедшие в сатирическое искусство на волне революционных преобразований 1905–1907 гг. художники «Мира искусств» задолго до появления в западной культуре трагедийной темы активно и плодотворно разрабатывают тему противостояния человека и социума. К большому несчастью для национальной культуры, почти все представители этого направления эмигрировали из России после 1917 г., тем самым обогатив своими достижениями западную культуру.

После 1917 г. почти 70 лет в стране доминирует надуманно и натужно оптимистический соцреализм. Самую трагическую страницу в истории человечества — историю России XX в. — историю уничтожения почти ста миллионов населения в угоду иллюзорной идеи, официальное (и неофициальное!) искусство так и не попыталось отобразить.

Только с возникновением течения «новой волны» в отечественной карикатуре в конце 1960-х — начале 1970-х гг. связано появление трагического мироощущения — яркие примеры в творчестве Виталия Пескова, Сергея Тюнина, Виктора Богорада, Михаила Златковского, Юрия Кособукина, Игоря Копельницкого и Олега Дергачева, Рейна Лаукса, в произведениях самого талантливого художника этого жанра Владимира Иванова (1944–1978).

Отличие произведений с трагическим мотивом отечественных художников от работ зарубежных авторов только лишь в том, что «черный юмор» был и остается не только средством выражения мироощущения художника, но на Западе является еще и коммерческим продуктом, тогда как в СССР и современной России такие произведения создаются лишь для «внутреннего пользования» в среде профессионалов — для международных конкурсов, а большинство работ 1960–1990-х годов были сделаны «в стол». Так до сего времени не увидело свет

ни одно из творений в этой эстетике В. Иванова, только в последние годы стали публиковаться работы М. Златковского и Виктора Богорада, создававшиеся 20–30 лет назад.

В массовой же печати, на выставках карикатура продолжает смешить, вызывать улыбку, а не заставляет задуматься над вечными проблемами.

И о катарсисе...

«У каждой трагедии должен быть свой катарсис.
У Ариадны – нить, у девицы – железный пояс.
Рыба должна быть к пиву, можно еще – арахис.
У спящего полустанка есть проходящий поезд.

У валенок есть калоши, у моли – потертый шарфик
И старые рукавицы добротной домашней вязки.
Каждой бродячей Жучке нужен бродячий Шарик.
Чистому полотну снятся рама, сюжет и краски...»

Неизвестный автор из Интернета

Катарсис автора – это просветление во время творчества, это – ощущение власти над миром, возможность «прожить» несколько десятков, сотен, тысяч новых жизней вместе со своими героями, в совершенно фантастических ситуациях, придуманных мирах, возможность почувствовать себя Демиургом. И особенно волнующе осознает себя художник при создании трагической, безвыходной ситуации в своих произведениях. Ведь только он в состоянии разрешить самим же созданную безысходность – новым творением на более высоком уровне трагедии.

Катарсис зрителя – возможно более адекватное восприятие произведения художника, сопереживание его страстям, проникновение в его мысли.

Комический катарсис

Вячеслав Шестаков

Средневековый гротеск

(О понимании комического и трагического
в Средние века)

Воспитанные на традициях культуры Просвещения, мы плохо знаем культуру Средневековья, видим в ней только мрачные «темные века». Обычно она ассоциируется с доминирующей ролью церкви – с монастырями, церквями, монашеством, готической архитектурой и т. д. В меньшей мере мы знаем о светском элементе в христианской культуре Западной Европы. Этот слой культуры прекрасно показал Й. Хейзинга в своей книге «Осень средневековья». Правда, он обращался в основном к позднему Средневековью, хотя светское знание давало о себе знать и в ранние эпохи.

Важнейшим источником наших знаний о Средневековье является рукописная книга. Книжная культура в средневековой Европе, в таких странах, как Италия, Франция, Германия, была богатой и разнообразной. Как пишет кембриджский профессор Кристофер де Хэмел, «рукописные книги создавались на протяжении всего Средневековья. Это была огромная эпоха, занимающая более тысячи лет (вдвое больше, чем печатная книга), и она захватывала все страны Западной Европы. Рукописные книги объединяли в единое целое священные книги, песнопения, историю, литературу, юриспруденцию, философию и науку как классической, так и средневековой эпохи. Они содержали большую часть средневековой живописи и все искусство письма и брошюрования».¹

¹ *Hamel Ch. de. History of Illuminated Manuscripts. London. 1997. P. 6.*

В Англии иллюстрированные Библии и Евангелия создавались в монастырях, которые вплоть до XII в. были центрами производства иллюстрированных рукописей. Техника создания рукописных книг была традиционной и мало изменялась на протяжении многих веков. Материалом служил пергамент, выделанный из шкуры овец, чернила были растительного происхождения, а краски создавались из минералов, смешанных с сырыми яйцами и другими ингредиентами, такими, как мед, воск или моча животных. Отдельные листы сшивались друг с другом, образуя секции, а затем секции стягивались друг с другом кожаным шнуром и переплетались обложкой, представляющей собой дубовую доску, обшитую кожей.

В средневековых рукописных книгах можно выделить три следующих элемента украшения: инициалы, миниатюра и орнаментика. Украшение листа начиналось с инициала, который выписывался пером или тонкой кистью синими, красными или черными чернилами. В инициалах охотно использовали мотивы животных, птиц, головок драконов. В геометризованную форму инициала часто вписывались отдельные животные, лица или целые сюжеты — «истории». Поэтому такие инициалы называются «историзованными».

Миниатюры занимали порой всю плоскость страницы, иногда — только ее часть. Они содержали описание определенных сюжетов, чаще всего из библейской истории. Миниатюры раскрашивались яркими красками — красной, голубой, желтой, коричневой.

Кроме того, рукопись декорировалась орнаментальными украшениями, которые занимали поля листа или служили его рамкой. На полях листа или внизу под текстом художник-орнаментальщик часто пририсовывал свой собственный рисунок, т. н. дроли. Они носят поучительный или развлекательный характер. Наиболее популярным сюжетом была охота собак на зайца, изображения гротескных фигурок или экзотических животных.

Принято считать, что работа средневековых авторов — переписчиков и художников книги — была анонимной. На самом деле многие английские авторы хорошо известны, поскольку они часто сообщают о себе на страницах книг. На рукописи середины XI в. сохранилось интересное изображение Джерома Кройленда, монаха аббатства св. Августина в Кентербери. Он изображен сидящим на стуле, поставив ноги на специальную подставку. Тем самым писец возвышается над холодным каменным полом монастыря. Рукопись лежит на покатом столике. Это связано не только с удобством, но прежде всего с тем, чтобы чернила не слишком быстро текли из пера. Лист

пергамента, лежащий перед ним, разлинован. Писец работает двумя руками. В правой руке он держит перо, а в левой нож, который служит для затачивания пера (не случайно сохранилось название «перочинный» нож), а также для выскребания ошибок.

В рукописях сохранились имена других писцов: Фортуната, жившего ок. 800 года Идвалдуса, который завершает рукопись, написанную в X в., небольшой стихотворной поэмой и сообщением «Eadualdus ista pxiit» — «Идвалдус писал здесь», Тилмана, отметившего время своей работы — 6 утра, 13 июня 1432 года, мастера Джона Уэлла, жившего в XV в., одноглазого писца Питера Мегена, приятеля Эразма. Среди художников, иллюминирующих рукописи, хорошо известны имена мастера Хьюго, мастера Симона, Мэтью Парижского и других. Все это были не монахи, а профессиональные художники, работающие по заказу монастырей или знати.

Довольно часто в рукописных книгах имеются изображения писцов или художников, которые занимаются перепиской текстов или изображением миниатюр. На Библии из Дувра, относящейся к 1150 году, в инициале изображены два художника, которые заняты раскраской инициала. Они одеты в светское платье и выполняют традиционную работу художников, иллюстрирующих тексты. Один, находящийся в верхнем регистре инициала, держит в руках краситель и растирает его на мраморной подставке. Другой художник, находящийся ниже, держит в одной руке кисть, а в другой маленький сосуд с краской. Этот рисунок позволяет нам как бы заглянуть в мастерскую средневекового художника и увидеть процесс его работы.

В первую очередь в монастырских центрах переписывались Библии большого формата, предназначенные для монастырского пользования. Библии большого размера должны были, очевидно, символизировать мощь и богатство монастырей. Такова, например, Библия из монастыря Бэри Сент-Эдмунда в трех томах и размером 51,4 × 35,5 сантиметра («Корпус Кристи», Кембридж). Эта Библия представляет исключительный интерес, потому что известно, кто рисовал к ней миниатюры и кто был заказчиком. Хроники Бэри Сент-Эдмунда сообщают, что книга была заказана монахом Херви для своего брата Талбота в 1135 году. Хроники также сообщают, что эту Библию «бесподобно» расписал не монах, а художник по имени мастер Хьюго. Слово «мастер» означает, что Хьюго мог быть главой художественной артели или мастерской. Эта же хроника сообщает, что Хьюго также сделал для монастыря бронзовую церковную дверь, крест из слоновой кости и статуи Богородицы и св. Иоанна.

Рисунок занимает всю полосу страницы. Хьюго изображает патриархов Моисея и Аарона, сидящих на троне, которые затем, в нижнем регистре миниатюры пересчитывают народ Израиля. Хьюго рисует в экспрессивной манере, развевающиеся плащи подчеркивают линии фигур, лица напоминают византийские иконы. Хьюго пользовался яркими красками с преобладанием голубого, красного и розового цветов.

В изображениях библейской истории миниатюры содержали легко узнаваемых патриархов и пороков. Евангелие св. Августина содержит изображение св. Луки с книгой в руках, представляющей собой, очевидно, только что написанное им Евангелие. На Псалтири X в. из Кентербери изображен стоящий во весь рост царь Давид, также держащий в руках книгу сочиненных им псалмов. На Библии XII в., иллюстрированной мастером Симоном, изображен в инициале портрет царя Соломона, который поддерживает своей рукой текст: «*Omnis sapientia a domino deo est*» — «*Вся мудрость от Господа Бога*».

Большинство книг, создаваемых в Средние века, были религиозного содержания, так как писались они по заказу монастырей. Но наряду с этим существовали светские книги: хроники, описывающие события современной жизни, любовные повести, бестиарии, классические тексты, трактаты по различным научным дисциплинам, книги по математике и астрономии, юриспруденции, музыке и алхимии. Возникновение университетов в Оксфорде и Кембридже стимулировало появление книг этого типа, студентам нужны были учебники для занятий. Поэтому монополия монастырей в книжном производстве кончается в XII в., в последующие века главным потребителем и заказчиком книг становится университет.

Большое место в английских средневековых книгах занимает изображение музыки и математики. Музыка была тесно связана с богослужением, и к тому же она была частью «квадривиума» и составляла основу средневекового образования. Поэтому в рукописях часто изображались элементы музыки в сочетании с математическими исчислениями музыкальных пропорций и изображениями небесных сфер, производящих космическую гармонию.

Чаще всего предметом изображений в Библиях был царь Давид, сочинитель псалмов и псалмопевец. К тому же, согласно традиции, он был замечательным музыкантом и прекрасно играл на арфе. Прекрасное изображение царя Давида, играющего на арфе, изображено на фронтисписе так называемой рукописи св. Вулфстана, содержащей псалмы, гимны и другие тексты на латыни и староанглийском языке.

Она принадлежала св. Освальду, основателю монастыря при соборе в Винчестере.

Исследователи средневековых рукописей полагают, что, начиная с XIII в., иллюстрирование церковных и секуляризированных книг производилось не самими монахами, а артелями художников, которые путешествовали по стране и по заказу монастырей или частных патროнов занимались украшением и декорированием книг. «Ученым трудно установить какой-либо один центр книжного производства для XIII и XIV в. Скорее всего существовали артели наемных художников и рукописцев, которые передвигались с места на место. Правда, Оксфорд и Лондон были такими центрами, и имеются свидетельства, что существовали мастерские в Винчестере, Сэлisbury, в различных областях восточной Англии, в особенности в Кембридже и Нориче. В конце XIV и XV вв. книжное производство постепенно централизовалось в Лондоне».²

Очевидно, что, начиная с XIII в., изготовление рукописных книг перестает быть делом монастырей и постепенно переходит в руки городских мастеров, которые по заказу монастырей или частных лиц занимались перепиской или иллюстрацией рукописей. Если в раннем Средневековье монастырский мастер был одновременно и переписчиком и художником, то с этого времени происходит разделение труда, переписчики и иллюстраторы рукописей начинают работать отдельно и часто независимо друг от друга. Но и внутри художественных работ также происходит узкая специализация. Роспись инициалов поручалась мастерам «филигранных» работ, после чего к делу приступали миниатюристы, которые иллюстрировали текст определенными «историями». В наиболее богато декорированных рукописях миниатюры занимали всю страницу. Помимо инициалов и миниатюр рукопись украшалась растительным орнаментом, который, подчас включал фигурки зверей и птиц. Этот орнамент также поручался специальным мастерам-орнаментальщикам.

Наемные артели художников и переписчиков путешествовали между этими центрами и выполняли работы по заказу монастырей или отдельных заказчиков. Довольно часто имена этих заказчиков известны. Таковы, например, Часослов Элис Рейдон или Псалтирь королевы Марии. Эти книги богато декорированы и принадлежат мастерам из Питерсборо.

² *Marks R. and Morgan N. The Golden Age of English Manuscripts Paintings. 1200–1500. London, 1981. P. 8.*

В XIII в. Библии уступают псалтирям, написанным по личным заказам патронов. Эти псалтыри богато декорировались и иллюстрировались. Наконец, в XIV и XV вв. псалтири и Библии уступают место часословам, которые становятся чрезвычайно популярным видом средневековой рукописной продукции. Они тоже создавались для частных заказчиков и содержали сведения о различных временах года и событиях, связанных с отдельными месяцами. Часословы, представляющие, по сути дела, календари, богато декорировались, содержали изображения птиц, животных, сцены охоты. Об этом свидетельствует часослов 1300 года, принадлежащий Уильяму Моррису и подаренный им музею Фитцуильма в Кембридже. В нем содержатся богато расписанные инициалы, а все поле вокруг текста занято изображениями птиц, животных, сцен охоты, где своры собак гонятся за раненым стрелой оленем, собаки преследуют зайца, а ветви растительного орнамента украшают весь лист рукописи. Практически все поля рукописи превращаются в живое повествование о богатстве и разнообразии животного мира.

Наряду с этим издаются рисованные книги, посвященные темам Апокалипсиса, житиям святых, а также вполне светским сюжетам, как геральдике или рыцарским турнирам.

Эти миниатюры расписаны художником, принадлежащим к школе «королевы Марии». Название это связано с тем, что одна из псалтирей принадлежала королеве Марии Тюдор. Этот стиль отличался богатой декорировкой, наличием декоративной рамки и сценами под изображениями — т. н. маргиналями. Изображение фигур отличалось элегантностью, мягкостью складок одежды, белизной лиц, напоминающей стиль французского мастера Оноре.

Этот стиль характерен для группы псалтирей, декорированных монахом Ричардом из монастыря св. Августина в Кентербери, а также для псалтирей, созданных в районе Норича. Рукописи, происходящие из области Норича, носят на себе следы несомненного итальянского влияния. Таковы Псалтирь из Горлестона или Псалтирь из Ормесби. В них широко используется позолота, богатая орнаментальная рамка, обилие гротескных фигур под текстом рукописи.

Средневековые книги отражали не только религиозные тексты, представления о мире или научные знания. В них можно проследить определенные художественные стили и характерные эстетические вкусы и склонности.

Английские иллюминированные рукописи отличаются большим количеством маргинальных рисунков — рисунков на полях. Как пра-

вило, эти рисунки не имели ничего общего с текстом, который чаще всего имел религиозное содержание. Они изображали различных животных, птиц, сцены охоты, рыцарей и дам. Эти рисунки и текст как бы представляли два уровня сознания: один – религиозный и морально-дидактический, другой – фантастический, сновидческий, абсолютно свободный и ассоциативный. Эта дихотомия текста и изображения представляет особую оригинальность средневековых английских рукописей. Здесь рисунок еще не является иллюстрацией к тексту, а скорее определенной декорацией, обрамлением его.

Особенностью английской иллюминированной книги является склонность к изображению фантастических и юмористических сюжетов. Во всяком случае, мы можем назвать три книги, которые, не смотря на свое религиозное содержание, иллюстрируются большим количеством юмористических сцен. Это псалтирь из Лютрела, псалтирь из Горлестона и псалтирь Макклесфильда.

Самая ранняя из них – псалтирь из Горлестона относится к периоду расцвета английской миниатюры, она датируется началом XIV в.³ Это большая книга, заключающая 228 листов размером 14,5 × 9,5 дюйма. На каждой странице по 16 строчек текста. Псалтирь включает календарь, песнопения, молитвы, поминальный список. Она открывается великолепной сценой распятия, которая занимает весь лист рукописи. Но помимо религиозного текста она содержит богатый декоративный материал. В основном это маргиналии с большим количеством украшений в виде древоподобных, представляющие гротескные фигурки зверей. Пожалуй, ни одна из английских рукописных книг не обладает таким большим количеством зооморфных украшений – зайцев, собак, обезьян, лис, львов, кабанов, гусей. Причем большинство из них изображены в гротескном виде, часто в виде пародии на реальность. Это перевернутый мир, мир игры и фантазии, где животные пародируют человека. Например, обезьяна с мечом и щитом охотится на зайца, несется верхом на лошади, просит милостыню у воина. Кабан нападает на рыцаря, который от испуга роняет меч. Лиса, наряженная епископом, читает проповедь гусям, едет верхом на обезьяне, ворует гуся. Заяц охотится на собак, трубит в рог, точит топор, зажигает свечи, участвует в похоронной процессии. Другая комическая сценка,

³ *Cocereil*. The Gorleston Psalter. London 1907; *McIlwain M.* The Gorleston Psalter: A Study of the Marginal in the Visual Culture of Fourteenth-Century England. Diss. Institute of Fine Arts, New York, 1999.

где улитка атакует рыцаря, и он вынужден обороняться. Животные охотно музицируют, собака и заяц играют на органе, другой заяц играет на арфе. В маргиналиях изображены и реальные сценки, например, кузнец кует подковы, стражи ловят вора, укравшего виноград, или вора, запустившего руку в чужой кошелек. Таким образом, реальность и фантастика здесь переплетены, но главное в этих иллюстрациях — игровой момент, момент свободы вымысла, торжества фантазии над реальностью. Хотя псалтирь написана для монашеской братии, для монастыря августинцев, расположенного в Горлестоне, монастырская дисциплина не ограничивает фантазию художника, декорировавшего рукопись. Все его внимание направлено на сцены охоты, музицирования, танцев, игры животных, имитирующих поведение человека.

Очевидно, псалтирь из Горлестона была популярна. О ее влиянии можно судить по миниатюре из часослова Марии Бургундской, где изображен турнир обезьян и других животных. Вооруженные мечами и пиками, верхом на лошадях и в пешем ряду обезьяны сражаются не на жизнь, а на смерть. Рыцарская тема снижается здесь до уровня пародии.

Этот интерес к фантастическому и игровому элементу наблюдается и в другом рукописном памятнике, псалтири из Лютрелла (1340). Эта псалтирь, несомненно, связана с сельскохозяйственным районом южной Англии. В ней изображаются сцены сельскохозяйственных работ, уборка хлебов, составление копен. Миниатюра точно передает орудия труда, повозки, упряжки лошадей. Вместе с тем в этой рукописи изображены акробаты, стоящие на ходулях или друг у друга на плечах, тренирующих для демонстрации лошадей, ученых обезьян или собак. Все эти цирковые сюжеты достаточно необычны для религиозных книг. Но особенный интерес псалтирь из Лютрелла вызывает фантастическими существами, украшающими поля рукописи. В этих существах человеческая голова переходит в змеиное тело, завершающееся хвостом из растительного орнамента, или существо с заячьей головой обладает телом хищной птицы и с таким же орнаментальным хвостом. Таким образом, гротеск является органическим элементом средневековой английской миниатюры.

Наконец, сравнительно недавно стала доступной еще одна оригинальная средневековая книга — псалтирь, принадлежащая графу Мак-клесфилду. До 2004 года эта книга лежала на полке в замке графа и была недоступным для публики частным раритетом. Но в 2004 году книга была представлена для распродажи на Сотби. Музей Пола Гетти в Лос-Анджелесе проявил интерес к ее покупке, и книга могла разде-

лить участь многих других произведений английского искусства — оказаться в США. Однако благодаря кампании по спасению этой национальной ценности рукопись была выкуплена и передана музею Фитцуильяма в Кембридже.

Эта книга по содержанию и стилю примыкает к псалтири Горлестона. Она содержит календарь, песнопения, посвящения св. Андрею и св. Эдмунду из Бэри. Но отличительной ее особенностью является большое количество сцен из обыденной жизни и обилие гротесков, изображающих различные фантастические существа. Здесь изображаются зайцы, играющие на органе или скачущие на собаке, которая на самом деле должна охотиться на них. Невероятно огромный скат пугает человека, который готов убежать от невиданного морского чудовища. В книге много фантастических образов, например существо с человеческими и животными чертами. Св. Дункан расправляется с чёртом, щипля его за нос. Некоторые комические персонажи представляют собою пародию на докторов, например, обезьяна с чрезвычайно серьезным видом держит сосуд с мочой, ставя диагноз пациенту — лежащему в постели больному медведю. На другом листе обезьяна заглядывает в задний проход человеку, определяя, очевидно, его болезнь. Есть и реальные сценки — обнаженный человек, сидящий задом наперед на осле, очевидно, традиционное наказание за адюльтер.

Стелла Панайотова, характеризуя комические образы этой псалтири, пишет: «Какова роль этих образов в книге псалмов? Без сомнения, они украшали книгу и доставляли удовольствие ее читателям. Но их функция не сводилась к фарсовому юмору. Смех не был запрещен в Средние века. Он составлял часть повседневной жизни и даже религиозного опыта. На страницах псалтири Маклесфилда без всяких предубеждений и фальшивого морализирования предстает здоровое отношение к жизни, признание как святых, так и грешников, принятие мира во всем многообразии цвета и форм»⁴.

Для средневековых миниатюр характерным типом изображения становится гротеск — фантастические существа, соединяющие черты человека с растительными и животными мотивами. Он был чрезвычайно популярен в средневековых рукописях, где постоянно встречаются гротескные образы человеко-птиц, человеко-ящериц, человеко-растений. Очевидно, что это был новый тип отношения к природе и человеку, отличный от античного, где всегда проводилась четкая грань между человеческим и животным началом.

⁴ Panayotova S. The Macclesfield Psalter. Cambridge., 2005. P. 41–425.

Правда, поздняя античность уже знала тот тип орнамента, который представлял собой сплетение растений, масок, фигурок людей и животных. Но Витрувий, описывающий подобный орнамент, называет его проявлением «варварской моды». В своем трактате «Об архитектуре» он пишет по этому поводу: «Сюжеты, бравшие себе за модель реальные явления, теперь, с извращением вкусов, считаются старомодными. Теперь штукатурные облицовки расписываются все больше изображениями экстравагантного характера, а не четкими образами, заимствованными из конкретных явлений жизни. Действительно, вместо покатых кровель — маленькие ложчатые завитки со скрюченными листьями и волютами или, например, канделябры, поддерживающие изображения маленьких зданий; над фронтонами этих зданий поднимающиеся со своих корней один за другим хрупкие стебельки с волютами, которые несут на себе, вопреки здравому смыслу, сидячие фигуры, или такие же стебельки несут на себе еще другие статуэтки — одни с человеческими, другие — со звериными головами»⁵.

То, что казалось рациональному римскому уму Витрувия экстравагантностью, оказалось широко распространенным в средневековом искусстве. Гротескный орнамент украшал рамку страницы в средневековой книге, он служил средством росписи средневекового инициала. Гротескные, фантастические существа заполняли поля средневековых книг. Быть может, они служили тому, чтобы привлечь внимание читателя к тексту книги. Но очевидно, что Средневековье более смело, чем античность, включает в свое искусство фантастическое, причудливое, а порой и просто страшное и уродливое. Образы кариатид, драконов, фантастических животных должны были очищать сознание зрителей, придавать фантастическому и причудливому присущее ему место и визуальную форму.

Характерно, что средневековые гротески появились намного раньше, чем сам термин «гротеск». Только в эпоху Возрождения при раскопках гротов в Риме был обнаружен тот тип фантастического орнамента, который называли по месту его находок «grottesco» или «la grottesca». Художники Возрождения с восторгом стали подражать вновь открытому искусству. В 1502 году кардинал Пикколомини дает заказ художнику Пинтуриккио расписать сводчатый потолок дворца «с такой фантазией, красками и фигурами, что сегодня называют гротеском». Широкую известность приобретают гротески в ватиканской лоджии, расписанной Рафаэлем.

⁵ Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. Е61. С. 192–193.

Но до эпохи Возрождения гротеск был одним из самых популярных жанров средневекового искусства. Долгое время средневековая миниатюра оставалась известной только знатокам или коллекционерам. Но, начиная с XIX в., в особенности благодаря английским прерафаэлитам, средневековая книга становится широко популярным художественным явлением, обладающим высочайшей эстетической ценностью. Издаются копии средневековых книг, обладающие высокой степенью достоверности по отношению к оригиналу, организуются выставки средневековых раритетов, репродуцируются книжные миниатюры. Все это позволяет по-новому взглянуть на искусство Средневековья, обнаружить в нем высочайшие художественные ценности и своеобразное понимание трагического и комического.

Александр Якимович
Шутки и выходки принца Гамлета.
(Трагический юмор в культуре Возрождения)

Бесчисленные лекторы, книги и статьи внушили большому количеству людей, что надо чтить вечные ценности классического искусства, но определенному количеству непокорных художников эти внушения всегда были неприятны. Казимир Малевич саркастически отзывался о музейной живописи с «Мадоннами и Венерами». Он тоже верил в то, что Ренессанс был чем-то строгим и классическим, музейным и возвышенным, нормативно обязательным. Притом вера в эти представления ничуть не радовала Малевича, а, напротив, вызывала с его стороны протест.

Нечто подобное мы видим в XXI веке. Типичный образованный человек верит в то, что Боттичелли и Тициан, Дюрер и Брейгель, а также прочие гении и титаны Возрождения создали искусство, ценное именно своей соотносимостью с вечными ценностями и прочными культурными нормами общества. С другой стороны, протестующие представители художественного андерграунда и контркультуры продолжают разделяться с музейной классикой в том же духе, как это делал в свое время Малевич.

Но в последние два-три десятилетия XX века отчетливо ощущались другие симптомы. Искусствознание и литературоведение все настойчивее заговаривают о том, что Ренессанс — это прежде всего эпоха обрушивающихся ценностей и потрясения основ. Это был крутой и опасный вираж развития, а вовсе не торжественное шествие к алтарю великих и вечных истин. В искусстве и культуре Ренессанса стали внимательнее подмечать радикальные, бунтарские, экспериментальные и нонконформистские акценты.

Все это — не просто маргинальные и досадные включения в теле Возрождения, а центральные движущие силы его развития. В таком направлении стали поворачиваться исследователи искусства и культуры Возрождения. Например, историки философии стали внимательнее присматриваться к идеям ренессансных скептиков и релятивистов, от Агриппы Неттесгеймского до Мишеля Монтеня.

Скептики Возрождения вообще оставили после себя загадку. Все они (не только Агриппа и Монтень, но и Рабле, и Эразм Роттердам-

ский) толковали о том, что силы человеческие недостаточны, и вообще человеку ни в чем верить нельзя. Никогда и на что ему не хватает сил. Ни на что он не способен. Он пытается справиться своими силами с физикой, политикой, этикой или иными областями научного знания — и провал. Никаких окончательно достоверных истин он не может получить. Он получает только приблизительные, спорные и не окончательные результаты. Пытается он опереться на Высшие силы, на Дух Святой — и опять неудача. Не потому что Дух Святой неправ, а потому что человек слаб и немощен, лукав и греховен. Не дотягивается он до высот Духа.

Когда человек предпринимает какое-нибудь дело, ни на что нельзя надеяться. Действуя своим умом, он не может разрешить с несомненностью никаких вопросов, а когда он обращается за помощью к Богу, то и здесь получается промах. Человек не в состоянии разобрать без ошибок даже подсказки свыше.

Казалось бы, тут только два возможных вывода. Либо надо согласиться с античным скептицизмом в его диогеновских, цинических формах, т. е. попросту смеяться над понятиями и ценностями людей. Либо надо тянуть руки к святыням мистической веры. И в таком случае нечего придавать значение наукам и усилиям разума.

Ни цинизм, ни мистицизм не преобладали в рассуждениях гениев Возрождения. Агриппа, Монтень, Рабле и другие вызывающе излагают свое неверие в человека, доводя это неверие до полной, казалось бы, безнадежности. Но они делают странный, почти гротескный мыслительный поворот. Они изобретают основной мыслительный прием антропологии Нового времени.

Они заявляют о том, что люди ни на что не способны, они проваливают все свои дела, и надежды нет никакой. Человек ничего не может. Но зато мы понимаем сами, что мы провалились. Вот это и важно. Возникает немыслимая, логически недоказуемая надежда. Раз мы умеем сами себя так беспощадно разоблачить, то отсюда следует, что мы чего-нибудь все же стоим.

Мы не можем с гордостью смотреть на самих себя как таковых, ибо тут нечем гордиться. Зато можно **гордиться нашим умением беспощадно разделяться с самими собой**. Этот акцент остро ощущается в сочинениях основоположников культуры Нового времени. Это многозначительный сигнал. Тут, вероятно, можно видеть новый поворот в истории мысли о человеке. В древности Сократ не выказывал гордости по поводу того, что человек способен осмыслить свое незнание, он скорее учил преодолевать незнание и двигаться к знанию. Он, возможно,

произнес знаменитые слова «Я знаю, что я ничего не знаю», но вовсе не призывал радоваться этому знанию о незнании и любоваться на него. Ренессансные скептики уверены в том, что подлинное знание человека о себе самое есть знание о том, насколько он несовершенен, как сильно он заблуждается, как легко он заходит в тупик. Из этого тяжелого знания происходит теперь уже не смирение, а горделивый энтузиазм. Умение критиковать и разоблачать человека — вот предмет новой гордости западного человека.

Знаю о себе самые унижительные истины и потому высоко себя ставлю и имею право гордиться своим тяжелым знанием. Мыслители и художники Возрождения научились великолепно орудовать этим своеобразным инструментом «самоутверждения через самоотрицание». Мишель Монтень был в этом отношении особенно артистичным и последовательным. Его «Опыты» и его «Апология Раймонда Себундского» прихотливо и властно проводят нас по всем мыслимым траекториям культуры. Наука и политика, обыденные представления и священные обычаи, вообще какие угодно смыслы и ценности нормального и хорошего человека, европейца XVI века, непринужденно и иронично разбираются в этих набросках и заметках. И получается, что никаких твердых и несомненных истин не имеется вообще. Ни обычай, ни рассудок, ни власть, ни вера не могут дать никаких надежных устоев. Только приглядишься острым взглядом, только подумаешь о том, чем люди занимаются и о чем помышляют, — и выводы приходят самые безжалостные. То, что мы думаем, и то, во что мы верим, — это все никуда не годится. Монтень выполняет эту подрывную работу с такой изяшной танцующей легкостью, что до сих пор люди не очень понимают, насколько опасны его книги.

Демонстративное нежелание Монтеня рассуждать о Высоком, Глубоком и Вечном, его очевидное стремление рассказывать о «мелочах жизни» говорят о том, что он не верит в Высокое, Глубокое и Вечное и считает, что дело людей, занятие для их ума — не лезть в высокие материи, а знать свое место. Человеку даны ум, способности и таланты для того, чтобы разобраться со своей жизнью и правдиво рассказать о том, что происходит перед глазами. В делах своего гардероба, кухни, спальни он с грехом пополам разберется; о домашних проблемах и семейных вопросах можно сказать что-то путное. О вечности, духе, материи, о первоначалах бытия и атрибутах духа человеку лучше молчать. Монтень не говорит этого прямо, но это ясно из самого изложения.

Нет у человека возможности добраться до понимания больших смыслов бытия. Дай Бог с мелочами управиться. То есть недоверие к

разуму, духу, слову и познанию тут доходит до предела, но не декларируется в скандальных и нигилистических тезисах, а воплощается в самой структуре книги, ее рубрикации и самом ходе повествования.

Иными словами, Монтень дает читателю ощутить великую трагическую истину о человеке, но, странное дело, он не педалирует ее. Никакого пафоса себе не позволяет. Он как бы непринужденно и забавно болтает с друзьями о мелочах жизни, и все тут, притом разговор всегда шуточный, ироничный и теплый. Там много оттенков пряного и острого, но не чувствуется горечи и боли.

Смысл книги, вообще говоря, ужасный: никуда мы не годимся такие, какие мы есть. Понимать первопричины и всякие большие вещи нам не дано. А рассказано об этом пугающем знании шуточно, забавно, с прибаутками и анекдотами, забавными сравнениями и потешными экскурсами. Занятно поболтать у камина с умным и лукавым остроумным человеком, а смысл этого веселого и приятного разговора — трагедия человеческой непригодности к осмыслению основ бытия, духа, сознания, истории, общества, морали.

Почему Монтень так весело болтает, когда речь идет о таких трагических вещах? Почему он шутит и забавляется словами? Откуда этот живой, теплый и светлый тон повествования? Острота без горечи? По всей видимости, выбор этой тональности столь же не случаен, как и выбор тематики (рубрикация) книги «Опыты».

Монтень — своеобразный оптимист в плане осмысления общества, культуры, человеческого познания и творчества. Он не предлагает плакать о судьбах человечества, а предлагает радоваться и смеяться. Культура, общество и человек, как он их понимает, вовсе не такие уж слепые. Точнее сказать, **мы зрим в корень того факта, что мы подслеповаты**. Мы умеем понять, что мы неумны и ничтожны, нравственно отвратительны, бессильны и неспособны увидеть истину, добиться понимания каких-либо вещей. Нам дано лишь возиться с реалиями быта и домашней жизни. Заглянуть выше мы не способны. Справедливость, красота, гармония, смысл существующего — это все недостижимо для наших усилий и недоступно нашему слабому естеству. По большому счету, никуда мы не годимся, кроме как своими малыми делами заниматься. Но мы зато понимаем тот факт, что мы способны догадаться о своей негодности.

Если мы умеем видеть такую безрадостную истину о себе, то значит, **умение видеть наше ничтожество и есть доказательство нашего триумфа**, нашей человеческой победы. Вот как поворачивается мысль.

Это не просто новый нюанс в осмыслении человека и общества, это кардинальный поворот на пути развития европейского человечества. Возникла новоевропейская антропология недоверия. Начинается захватывающая работа. Недоверие и скепсис, сомнение и критика теперь направлены на основные ценности и понятия. Никакие прочные устои не могут выдержать этот напор. Общественное устройство и системы власти, тезисы моральных философий, эстетические ценности и представления — ничто не стабильно в Новое время, все сметается время от времени могучими ураганами, и все подвержено напору проверки, критики, сомнения и самого беспощадного разоблачения. При этом мысль Нового времени испытывает настоящий экстаз от этого умения «высечь себя». Эту операцию производили Гоббс и Юм, Кант и Ницше. В этом деле неистощимый и беспощадный Монтень показал очень важный пример.

Веселое разоблачение несостоятельности человеческой культуры выражается у Монтеня еще в одном занятном свойстве. Он вовсе не стремится быть последовательным. Он не желает придерживаться одного и того же мнения на протяжении всей книги. Более того, он может поменять мнение о том или ином предмете на протяжении нескольких страниц.

Примеры этих разногласий с собой хорошо известны. Все внимательные читатели отмечают их. В начале второй книги «Опытов» Монтень пересказывает идею стоиков о ценности самоубийства как «избавления от всех зол». Страницей далее он категорически отвергает самоубийство как способ решения неразрешимых жизненных проблем. Неоднократно повторяется мысль о важности и спасительности знания. Столь же часто повторяется мысль о том, что мышление и знание губительны для людей (II, 12).

Быть может, этот увлекающийся эссеист сам не замечал внутренних противоречий в тексте своих непринужденных бесед? Известно, что он перечитывал и дополнял «Опыты» в течение многих лет, но никогда не исправлял суждений и мнений, высказанных ранее. Он словно подсказывает нам самим методом писания своей книги, что об одном и том же предмете могут существовать взаимоисключающие мнения — и с этим ничего не поделаешь. И не надо пытаться быть последовательным. Человек устроен так, что он не может таким быть. С утра он высказал одно мнение, вечером ему пришло в голову другое мнение.

Мы отметили два признака переворота в мышлении. Первый признак: отказ от «больших идей» и подчеркнутое самоограничение жи-

тейскими мотивами, прагматикой поведения и даже «мелочами быта». Второй признак: отказ от постоянства и неразрывности мышления. То и другое вполне откровенным образом указывает на принципиальную позицию мыслителя насчет познания, мышления, культуры, языка и прочих орудий цивилизованного человечества. Монтень не верит в них.

Казалось бы, должна была бы получиться мрачноватая книга. Но ничего подобного. Мы уже отмечали, что «Опыты» — книга беспощадная, однако же веселая и живая. Язык играет и танцует, собеседник у камина шутит и посмеивается, радуется и внушает нам некую уверенность в человеческом уме, слове и духе. Книга явственно передает светлое и теплое чувство нашего высокого культурного достоинства; притом повествуется о том, что разум наш плох, понимание недостаточно, и надеяться на них не приходится. Трагизм как будто налицо, но он каким-то образом оборачивается своеобразным оптимизмом и радостью жизни.

Ренессанс оставил в наследство европейской мысли Нового времени именно такой своеобразный ход, такой контраст смысла посланий и интонации (окраски, настроения). Диагнозы, даваемые роду человеческому и цивилизованному обществу, вовсе не радужные. Это относится к разным ответвлениям мысли Нового времени, от Лютера до Лейбница, от Монтеня до Гоббса. Но когда мы читаем книги или рассматриваем произведения искусства той эпохи, мы ясно видим стихию игры, опьянение от риска и опасности, дерзость экспериментов, неутомимость и ненасытность познающего, рискующего духа.

Титаны Возрождения и их наследники в последующие столетия бросают вызов, смеются, предаются своеобразному веселью и позволяют себе шутки и остроты, от которых мороз идет по коже. Это можно сказать не только о гротескных образах Брейгеля и Сервантеса, но и о своеобразном «остроумии» Микеланджело. Исследователи озадаченно констатировали признаки своего рода трагической иронии и шутливости на грани гротеска в росписях Сикстинской капеллы и в пластике капеллы Медичи.

Как это понимать? Следует ли усматривать в искусстве художников Возрождения и в мысли его философов признаки своего рода «черного юмора»? Скорее следовало бы говорить о другом. Разрушались и трескались по швам политические аксиомы, моральные учения, научные постулаты. Стили и вкусы в искусстве вчерашнего дня сметались напрочь, а пришедшие им на смену были не более долговечны. Непрерывное подвержение сомнению любой истины и любого предположения становится главным способом функционирования ученого ума и

художественного таланта. Тот и другой действуют теперь в режиме самоотрицания. Это опасный режим, это рискованный метод действия: все время ходить по краю пропасти. Но умы и таланты не желают делать это со смущением, трепетом, ужасом или безнадежностью. Они полагают, и не без оснований, что ходить по опасной грани самоотрицания следует легко, с вызовом, смехом, улыбкой, даже, быть может, с шутовскими ужимками и гротескным дуракавалянием. Иначе быстро упадешь вниз.

Сама способность подвергать сомнению какие угодно истины и ценности оказывалась главной драгоценностью европейского человека. Теперь бодрость, оптимизм и тонус европейской мысли черпались из этого парадокса. Мысль взбадривалась, воспаряла и получала новые силы, когда ей удавалось раскрыть еще одну тайну, разоблачить еще одну иллюзию, сформулировать еще одну опасную и неприятную для человечества истину. От Монтеня к Декарту, затем к Спинозе и Гоббсу, а далее к Ницше, Бергсону, к прагматизму и экзистенциализму — вот маршрут европейской мысли. И это мысль веселая, и в ней следует видеть не юмор висельника, а смех «веселого бойца».

Представим себе мыслителя Возрождения, великолепного итальянца, француза, немца или нидерландца в величавой мантии, с созерцательными и бодрыми глазами. И этот энергичный мудрец обращается к читателям или слушателям примерно с такой речью: «Господа человеки, наше дело плохо настолько, что дальше некуда. Но не надо тревожиться, а следует поздравить себя с этим обстоятельством, ибо в нем и заключается наше спасение. Мы понимаем, в какой безнадежном положении мы находимся. Следовательно, мы обладаем отважным духом. Нам дано понимать свою негодность. Мы обладаем этим бесценным даром: видеть всю степень своего ничтожества. Мы способны понимать безрадостные истины о самих себе. Вот почему мы и гордимся собой. Мы напишем о нашей гордости по поводу себя великие картины, книги, пьесы».

Это, разумеется, фантазия и преувеличение. Литераторы и художники Возрождения в действительности не произносили открыто таких опасных мыслей. И правильно, они были умные люди, а умный человек не станет, по выражению лукавого Монтеня, лягаться с мулом (т. е. препираться с общепринятыми в обществе мнениями). Но эти люди были самым непосредственным образом знакомы с опасными мыслями. Это относится не только к мыслителям и писателям скептического разряда. Скептиков, циников и прагматиков было на Западе великое множество в период от Макиавелли до Уильяма Джеймса. Мы

их пока что отложим в сторону и обратимся к «идеалистам», к нескептикам, к защитникам патетических возвышенных идеалов и вечных истин. Иначе говоря, обратимся к неоплатоническим мыслителям Возрождения.

Джованни Пико делла Мирандола славил познающего, разумного и совершенного человека как «счастливейшее и наиболее достойное изумления из всех созданий», *felicissimum et proindeque dignum omni admiratione*. Причиной этого патетического восхваления был тот факт, что, по мнению Пико, человек есть существо бесприютное. У него нет ясной привязки к месту и времени. Он и не ангел, и не зверь, и не подлинно духовное существо, и не окончательно материальное. У человека нет ясной и определенной позиции в порядке вещей, в архитектуре бытия. Он изначально ни к чему не прикреплен. Это его беда, причина его несчастий и поражений. Он ни то ни се, он не имеет корней и границ, определенной сути. Но в этом же и залог его возможных триумфов. Сам Господь, фантазирует философ, как бы обращается к человеку со словами: «Тебе не указаны пределы, и тебя Я отдал в руки твоей собственной свободной воли. Ты сам определишь для себя границы своей природы». Так сказано в трактате «*De hominis dignitate*» (О достоинстве человека), написанном в 1486 году: *Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius mano te posui, tibi illam praeфинies*.

Одним словом, ренессансный гуманизм есть штука серьезная, это сильное средство и опасное оружие. Гуманизм не сводится к восторгам по поводу того, какие мы сильные, умные, разумные и совершенные. Как известно, Джанотто Манетти писал, что «с самого начала Бог, видимо, посчитал это столь достойное и выдающееся свое творение настолько ценным, что сделал человека прекраснейшим, благороднейшим, мудрейшим, сильнейшим и, наконец, могущественнейшим»¹.

Почему он так говорил? Его громкие тирады должны были бы показаться смешными тем, кто был знаком с идеями скептиков и неоплатоников. Но, вероятно, образованные и философски подготовленные современники понимали подоплеку таких громких речей.

Мы слабые и неумные, наши суждения ненадежны и сомнительны (так говорит скептицизм). Мы бесприютны и не имеем ясного места во

¹ *Манетти Дж.* О достоинстве и превосходстве человека // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988. С. 21.

Вселенной, не обладаем определенной природой (так гласит тезис нового неоплатонизма). Никакого совершенства, никакой гармонии и в помине нет. О свободной личности, которая ставит себя выше вселенского хаоса, и речи быть не может. Двусмысленность и промежуточность, проблематичность и слабость — вот удел человеческий. Казалось бы, перед нами вполне благочестивый вывод, и даже сам Августин говорил подобное.

Но тут же делается тот самый неожиданный ход, который и стал отличительной чертой мышления и культуры Нового времени. Мыслители Ренессанса полагают, что мы, люди, на самом деле счастливы и достойны изумления и преклонения. Почему так? **Потому что мы знаем и способны открыто сказать о том, кто мы такие есть на самом деле.** Вот почему можно было торжествовать, веселиться, шутить, играть.

Мы понимаем свою природу, мы не строим иллюзий относительно себя самих. В этой способности критиковать себя, разоблачать себя, находить себя своим разумением и сознавать свои границы и заключен залог нашей человечности. Вот чем мы гордимся. Не тренированным телом, не вкусом, не умом, не другими своими способностями. Не в том дело, что мы можем постичь гармонию или создать совершенные образы человека и природы. Дело не в том, что мы научились математически строить перспективные картины и достигать оптической иллюзии, понимать устройство человеческого тела и прочие тайны бытия. Это все вещи вторичные, служебные или сомнительные (а то и несомненно обманчивые).

Гуманистическая гордость Возрождения, полный страха восторг перед значением и достоинством человека парадоксальны до последней степени. Ни древность, ни Средневековье такого удивительного выража мысли не ведали. Мыслители разных школ и лагерей в Новое время учат своих современников гордиться тем, что человек способен все свои способности отменить, отбросить, высмеять, вывернуть наизнанку и рассмотреть без всякого пиетета. То есть подрывать те основы, на которых покоятся культура, общество, нравственность. Перманентная субверсия становится главным орудием творческой деятельности в разных областях мысли и искусства. Много позднее Мишель Фуко назовет эту способность и склонность нового мышления ярким определением «мыслить немислимое», *penser l'impensé*.

Западный Ренессанс был первым историческим экспериментом в этой области, он был опытом примирения непримиримых вещей. Он оказался на удивление плюралистичным. Его принцип состоял в «бес-

принципной» обширности устремлений. Он самые разные вещи был готов примирить или, по крайней мере, влить в один сосуд. Теперь это принцип высокой культуры. Ренессанс верил в мощь ума, таланта и культуры людей, которые смогут объять необъятное и примирить в себе непримиримые вещи. Принято называть такое состояние умов «антропоцентризмом». По мере своего развития и расцвета этот самый антропоцентризм приводит к парадоксальнейшим результатам.

Вспомните картины Пьеро делла Франческа, или Джованни Беллини, или Витторе Карпаччо, или другого большого мастера Раннего Возрождения. Картина начинает напоминать загадочное сновидение, которое заставляет нас озабоченно и тревожно спрашивать себя: что же тут происходит? О чем хочет нам сказать художник? Неужели «обо всем сразу»? Там и христианские идеи, и античная пластика. Там опыт северного нидерландского натурализма и южное, средиземноморское переживание монументальной формы. Там героически-мученические мотивы и лирическое, созерцательное настроение. Мистические аллюзии и натурная достоверность. И притом художник словно пытается соединить все жанры в одно: там и историческое (или библейское) событие, и портретные головы, и жанровые бытовые мотивы, и пейзажный фон, и элементы натюрморта. Иной раз даже элементы какой-то юморески. Здесь уже не «две истины» философов, а множество истин, целый букет ценностей за один раз.

С мастеров Возрождения и начинается типичная для Нового времени дерзкая всеохватность искусства. Художник теперь постоянно пытается соединить вместе самые разные состояния, традиции, жанры, смыслы и послания. Это будут делать Караваджо и Веласкес, Гойя и Давид, Александр Иванов и Ван Гог. Последние классики, работавшие в области соединения несоединимого, жили в XX веке — это Пикассо и Кандинский, Сальвадор Дали и Энди Уорхол.

В культуре и искусстве Ренессанса мы видим ученых, литераторов и художников, которые хотят, так сказать, все сразу. Они хотят того, что в теоретических рассуждениях того времени именовалось *varieta*, т. е. разнообразии. Одна ценность, одна стилистика, один смысл — этого мало. Возникает культура риска, культура экспериментирования с разными ценностными системами. Рождается такая культура, которая убеждена в том, что не надо выбирать между разными ценностями. Надо попытаться воспользоваться всеми возможными точками зрения на мир и методами освоения реальности. Предлагается побыть в самой проблематичной, если не запретной точке культурного универсума: в промежутках между прочными устоями. В своей «Археоло-

гии знания» Мишель Фуко описал культуру Возрождения как культуру бесконечного нагромождения информации, как «избыточное знание».

Знание достаточное и более или менее рациональное (плод здравого рассудка и твердой памяти) обыкновенно ограничивается единообразными аксиомами. То есть исходило бы из аксиом, которые не противоречили бы друг другу. Можно ли в здравом уме и твердой памяти исходить из того, что мы верим в существование Бога и что мы считаем существование Бога сомнительным? Титаны Возрождения стали думать наперекор этому правилу. Они предпочитали исходить из нескольких (или многих) различных аксиом, которые противоречат друг другу. Это относится к Монтеню и Джордано Бруно, Леонардо да Винчи, Дюреру, Брейгелю.

Избыточность (эксцессивность) или парадоксальная «всеядность» мысли и творчества Возрождения — это не просто «когда всего много». Речь идет о такой ситуации познания и творчества, когда познающий и творческий ум ни в чем себе не откажет и ни на чем не остановится. Граница не проводится. Никогда не произносится нечто вроде «хватит, тут мы остановимся, дальше нельзя». Всегда можно и нужно продвигаться дальше. Рисковать всегда нужно. Недопустимое и неподозволенное допустимо и позволительно, и даже похвально. Только вперед. Никогда не застревать на одном месте. Не признавать ограничений и запретов какого бы то ни было рода. Новое время стало ориентироваться на этот принцип неустанной инициативности и совмещения разных ценностей. И это вовсе не потому, что новый человек считает себя сильным, умным, гармоничным. Напротив. Это потому, что он гордится своей способностью разоблачать собственную несостоятельность.

Возникает картина мира, в которой как будто не признаются противоречия. В рамках этой картины мира нейтрализуется не только здравый смысл; не считается необходимой этическая ответственность. Это означает, что искусство будет развиваться от Мазаччо и Альберти в сторону Леонардо да Винчи, а затем будут и Брейгель, и Вермеер. И далее, до XX века включительно.

Нести ответственность (в этическом смысле) означает отвечать за свой выбор, за твердо занимаемую позицию. Но у гения Нового времени множество позиций, а выбор ему незнаком. Он — универсальный гений. Он не останавливается на одном тезисе. Ему мало одного, двух или трех тезисов. Ему подай все тезисы на свете, и то не уймется. Его ненасытный титанизм восхищает и пугает, ибо вещи сверхчеловечес-

кие напоминают о чем-то таком, что находится за пределами здравого смысла, этики, человечности. Отсюда странные и удивительные (и опасные) достижения искусства Возрождения. В нем появилось ощущение пьянящей свободы.

Никакого сомнения не возникает, что все тайны и богатства мира будут подвластны творящему человеку, если он того захочет. А когда так, то можно переступать границы, можно позволить себе парадоксы, дерзости, рискованные опыты, странности. Здравый смысл и ограничения нравственности уже не помеха. Это и есть проявления титанизма и безоглядной свободы. Источником же их было признание полной непригодности человека к какому бы то ни было делу или достижению.

Мы привыкли замечать подобные признаки в искусстве XIX и XX веков, от Гойи до Пикассо, от Ван Гога до Синди Шерман. Но следовало бы начинать замечать их проявления в искусстве более ранних стадий развития.

Мастер искусства Нового времени — это мастер «по ту сторону добра и зла». Он хозяин всего, он никогда ни на чем не остановится. Он предлагает модели или проекты для нашей (зрительской или читательской) проекционной работы. Мы смотрим, читаем и проецируем. Мы можем теперь спроецировать разные роли, разные типы личности на героев Нового времени. Сколько разных личностей и нравственных позиций можно спроецировать на Фауста Гёте, на героев Филдинга, Толстого, Флобера, Мелвилла, Чехова, Пруста, Кафки? Много или даже очень много. Сколько у нас интерпретаций тех персонажей, которых мы видим в картинах Брейгеля, Веласкеса, Вермеера, Энгра, Валентина Серова? Собственно говоря, история их прочтения и понимания в искусствознании и литературоведении — это история смены разных проекций.

В пределах Позднего Возрождения уже найдены способы создавать такие картины, которые для нормального среднего человеческого существа, в сущности, невыносимы. Люди отделяются от таких картин общими фразами и банальностями, а на самом деле эти произведения должны были бы быть шокирующими и возмутительными. **Они слишком много на себя берут.**

Такое можно сказать о произведениях Грюневальда и Дюрера, Тициана и Тинторетто, Эль Греко и Брейгеля, Караваджо и Рубенса. Они создали первые радикальные варианты нового художественного мышления. Ренессансный универсализм и синтетизм вырастает до огромных размеров и окрашивается демиургическим «все возможно». И эта

вера в свое всемогущество связана, как мне представляется, с «антропологией недоверия», с мышлением Николая Кузанского и Джордано Бруно, Макиавелли и Монтеня.

Искусство Ренессанса открыло возможность такого произведения, которое озадачивает нас, сбивает с толку, лишает покоя, а может быть, и приводит в негодование. Тихое умиротворенное созерцание здесь было бы неуместно. Смотреть на новую картину Высокого Ренессанса, а затем и Позднего Возрождения можно с восхищением и ужасом, с тревогой и почти мистическим ощущением волшебного видения. Чувствовать себя успокоенным и возвышенным, ощущать свою великолепную соразмерность этой картине уже не дано. Наступило Новое время.

Титаны Возрождения отказались делать выбор. С тех пор западная культура хочет всего сразу, и поскорее.

Легко заподозрить «титанов Возрождения» в имморализме и сатанизме. Они создали фундамент культуры сомнения, культуры риска, культуры эксперимента. Они реализовали во всей своей полноте этику св. Фомы, т. е. неутолимое стремление прикоснуться к незажившим ранам любимого Учителя, иными словами – к самым болезненным точкам картины мира.

Культурный консерватизм Нового времени постоянно возражает против процессов модернизации. Спор с Леонардо да Винчи продолжается. Бердяев и Вейдле, Т. С. Элиот и А. Ф. Лосев мечтали о том, чтобы мысль развивалась, но не за счет рискованных экспериментов. Хочется, чтобы были одни розы, но без колючек, чтобы происходил научный и технический прогресс, но без революций, без гримас тоталитаризма, без атомной бомбы, чтобы развитие титанического мировоззрения давало лишь сладкие плоды, а горечи и отравы не было бы вообще. Мечтание вполне естественное, хотя в конечном итоге инфантильное и обусловленное посттравматическим синдромом. Смотреть в лицо Медузы слишком страшно. Титаны смотрели и радовались. С ужасом, со смущением, но они веселились, острили, позволяли себе острые выходки. Нетитаны отказываются смотреть и выражают досаду, возмущение и разочарование. Но остановить процесс не дано.

Опасные опыты с непозволительными предположениями приобрели вызывающую откровенность в искусстве Микеланджело.

М. В. Алпатов точно заметил в своих «Этюдах», что Микеланджело был первым и, пожалуй, единственным мастером Возрождения, кто открыл расколотость, разноречивость стремлений человека и стал изо-

бразовать эти противоречащие друг другу силы. Можно сказать даже больше того. Способность Микеланджело изображать конфликт, дуализм и напряжение привели к экстремальным результатам. Скульптуры капеллы Медичи во Флоренции (1520—1534) — один из первых образцов дерзкого подрывного искусства Нового времени, наряду с картинами Брейгеля и книгами Франсуа Рабле.

Лежащие на постаментах аллегорические фигуры Утра, Вечера, Дня и Ночи атлетичны и мускулисты, но неподвижны и бессильны. Это противоречие умножается другим, еще более острым и драматичным. Они зрительно сползают со своих покатых постаментов, примерно на четверть их фигуры висают над полом. Они неподвижны, но грозят обрушиться вниз. Эти многотонные глыбы мрамора, во-первых, превращены в атлетов и гигантов, во-вторых, эти гиганты лишены силы, они изнемогают и разве что могут слегка приподняться на локте. И еще, в-третьих, эти «побежденные силачи» вообще висят на волоске, они как бы сползают вниз по полированным откосам постаментов. Мощь, бессилие, триумф человека и неотвратимость вселенской катастрофы здесь ощущаются телесно и ошеломляюще.

Могучие, но бессильные тела буквально нависают над полом и словно вот-вот рухнут вниз. Мир содрогнется, когда эти мраморные гиганты рухнут вниз. Или не рухнут? Но вечно пребывать в таком мучительном промежуточном состоянии — это ад. Художник позволяет себе воплотить катастрофическую картину мира не с помощью рассказа или иллюстрации, а посредством пластики и тектоники (или антитектоники) форм как таковых. Гёте говорил, что могучий Микеланджело убивает слабые души, но делает сильных людей еще сильнее.

Позднее творчество Микеланджело отчасти пересмотрело, отчасти подтвердило исходные установки этого творчества. Искусствовознание первой половины и середины XX века видело во фреске «Страшный суд» (1534—1541) прежде всего нехристианские, или, точнее, языческие смыслы: гневный Христос сравнивался Дворжаком с «рассерженным Гераклом», а Тольная назвал его «гневым Зевсом». Позднее Микеланджело стал превращаться в трудах искусствоведов в христианского мистика и чуть ли не деятеля «католического Возрождения». Но давайте смотреть глазами на то, что он сделал на сводах и на алтарной стене.

Вокруг фигуры Христа вращается целая галактика обнаженных тел. (После расчистки и реставрации 1994 года исчезли старинные драпировки на «нескромных» частях росписи.) Нелегко отделить в этой мощно вращающейся кольцеобразной массе праведников от грешников.

Оборонительный и гневный жест Верховного судьи явно говорит о том, что он их не склонен разделять. Он возвышает Свой голос не против грешников и не собирается воздавать почести праведникам. Он потерял терпение, те и другие ему неуютны. Ему нет дела до того, где тут христиане и где язычники, где верующие и где атеисты. Не в них суть. Миропорядок как таковой не годится, и яростным напором Его воли будет сметено все то, из чего состоял мир людей до того.

Не случайна такая чудовищно-причудливая «шутка», как автопортрет самого художника, помещенный на содранной со св. Варфоломея коже.

Фигура мученика посажена у самых ног Верховного. Искажённое лицо художника обращено невидящим взором к космической круговерти вокруг него. Люди и демоны, обнаженные атлеты, пышные красавицы, кающиеся старцы, нелепые уроды, невинные юноши и все прочие исчерпали терпение Христово. Сейчас Господь взмахнет рукой, и всему этому придет конец.

Микеланджело — мастер сверхчеловеческих масс, энергий и порывов. Он впервые в новоевропейском искусстве стал работать с образами или дискурсами взрыва, деструкции. Он создает своего рода катастрофические модели. Имеется в виду то, что перед его произведениями (или, точнее, войдя в них, если речь идет о монументальных комплексах) мы ощущаем приближение какого-то вселенского катаклизма. Не случайно поэтому и то, что Микеланджело — образец строптивного, дерзкого и вольнодумного художника Нового времени. Подтверждением тому служат росписи сводов Сикстинской капеллы. Эта роспись — первый пример свободного обращения с иконографией и смыслом Писания в мировом искусстве.

Художник здесь местами вступает в прямой спор с главным источником власти и культуры, с сакральным текстом Книги Бытия. Художник отчужденно и гротескно трактует образы Ноя и его семейства, который считается в Библии богоизбранным праведником. Вообще вся история потопа выглядит в глазах Микеланджело довольно неканонично.

Художник не согласен с Писанием, а может быть, и с Творцом. В плафоне Сикстинской капеллы мы находим едва ли не единственное в мировом искусстве комичное и гротескное изображение Бога-Отца. Могучий демиург, занятый творением светил, улетает в просторы Вселенной, обернувшись к нам мясистым голым задом пожилого, но крепкого мужчины.

Это было первое, но не последнее изображение Задницы Господней в мировом искусстве. Почти через четыреста лет после того сюрреалист

Макс Эрнст напишет картину с изображением рассерженной Богоматери, которая хватает маленького Христа, словно обычного напроказившего ребенка, и дает ему хорошего шлепка по голой попе. Эта необычная и непочтительная трактовка Священной истории с ее, так сказать, задней стороны вызвала в свое время большое возмущение среди католиков. Но надо сказать, что роспись Микеланджело на своде Сикстинской капеллы имеет гораздо более вызывающий характер, нежели сравнительно невинная насмешка в картине авангардиста.

Имея в виду прежде всего таких деятелей Возрождения, как Леонардо и Микеланджело, Фридрих Энгельс написал, что эта эпоха «нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». Это не пустая ритуальная фраза, а вполне содержательное определение. Прежде всего здесь дважды повторяется слово «титаны». Оно явно связано с увлечениями молодого Маркса и его друга Энгельса образом Прометея. Маркс видел в Прометее своего рода символ мировой революции, тотальной революции. В слове «титан» есть совершенно определенный смысл: титан по определению принадлежит к роду фантастических существ, которые возникли до олимпийских богов и были враждебны антропоморфным богам классического пантеона. Титаны — это хтонические существа, монстры непокорности, непредсказуемости и агрессии. Они суть Иное по преимуществу. То есть Иное по отношению к культуре.

Начиная с Леонардо и Микеланджело, мы будем регулярно обнаруживать в архитектуре, скульптуре и живописи Запада, а также в ее мысли и литературе признаки титанизма именно в энгельсовском смысле. Искусство и культура становятся полем для титанических опытов и парадоксальных игр. Титанические умы и таланты выполняют рискованные маневры и эксперименты. Через историю искусства и культуры Нового времени красной нитью проходят эти «игры титанов». Их зовут Рубенс и Рембрандт, Веласкес и Вермеер, Бах и Бетховен, Гойя и Ван Гог, Сезанн, Шекспир, Толстой.

Мы входим в Новое время — и перед нами целое созвездие мастеров разных искусств, и все они испытывают пределы возможного. Они отваживаются говорить о таких вещах и представлять такие ситуации, которые для нормального человека, для человека твердых культурных норм и понятий, будут невыносимы, катастрофичны, запретны. Иные из них сами опасались тех художественных результатов, которые у них получались, пытались выскочить из тисков парадокса и создать высокое и нравственно безупречное искусство. Другие понимали, что искусство в его новом виде — это «про другое», что оно исследует границы

допустимого и разрешимого человеку (а не механизмы внушения общественных императивов этому самому человеку).

Живописец Брейгель начинает в середине XVI века экспериментировать с уродливостью, бессмыслицей, тупостью и животностью в изображении людей. Разумеется, людей-монстров рисовали и писали и до того, а более всего этим прославился в Нидерландах живший за столетие до Брейгеля Иероним Босх. Но Брейгель открыл совершенно новый способ смотреть на «человека гадкого».

Странным образом получается, что уроды и ничтожества в картинах и рисунках Брейгеля по-своему интересны и существенны. Но в каком смысле? Трудно было бы сказать, будто бандиты, идиоты, пакостные детишки и прочие мерзкие двуногие в картинах мастера значимы как таковые. Но почему-то их интересно рассматривать, и мы рассматриваем их не только с сарказмом, но и с неким теплым чувством, с эмпатией. Такая дрянь человеческая, а рассматривать приятно и интересно.

Перед нами яркий результат новой «антропологии недоверия» в области искусств. Иллюзий никаких не осталось. Художник знает и видит, что люди скотообразны и обезьяноподобны. Они обречены и несчастны, пойманы и осуждены, опасны и ненадежны. Мы смотрим на них с отвращением, презрением, ужасом и насмешкой и в то же время — с интересом и сочувствием, с чувством солидарности. Как это так получается? Художники теперь (не только Брейгель) словно узнали какой-то важный секрет человека. Они умеют всю правду сказать (и это очень неприятная и безжалостная правда). Мы знаем, как высказывается эта правда о ничтожном, гадком и ужасном человеке в искусстве Караваджо и Веласкеса, Домье и Репина. Но почему-то смотреть на этих болванов и мужланов, на эту дрянь человеческую вовсе не обидно и не унижительно. Даже почему-то радостно смотреть. Гуманизм ли это? Можно условно сказать, что перед нами какой-то новый вариант саркастического, недоверчивого или беспощадного гуманизма.

Разумеется, в этом деле прежде всего важен язык живописи и литературы. Персонажи Брейгеля тупоумны, жестоки, порочны, они — жертвы и палачи больших машин уничтожения, именуемых государство, общество, общее мнение, обычай, закон, толпа, война. А живопись мастера лукаво играет с нашим глазом в какие-то поддавки. Она притворяется, что она простая, что художник просто раскрашивал фигуры и вещи локальными цветами, как маляр раскрашивает табурет или забор. Но если рассмотреть белый снег, коричневые или чер-

ные камзолы, молодую зеленую поросль на лугу, облака в небе, то мы обнаружим изысканные лессировочные смеси, наложение прозрачных тонких пленок-слоев друг на друга.

Для глаза тут радость, а для ума — трудная задача. Почему или для чего, в самом деле, великие мастера Нового времени с такой готовностью и таким счастливым мастерством, с таким легким сердцем и таким упорительным великолепием писали ту дрянь человеческую, которую они писали? Зачем Караваджо превращал бандитов, нищих и сомнительных типов из подворотни в своих монументальных и значимых героев? Зачем Эдуард Мане и его парижские сотоварищи так хорошо писали своих кокоток, сутенеров и проходимцев, игроков и прочих обитателей полусвета?

Мы смотрим и упиваемся. Мы смотрим на картины Брейгеля, Караваджо, Мане и понимаем, что это хорошо. Глаз, умеющий видеть, не смущается. Пускай там в картине тупые морды, обжоры и лентяи, недоумки и убийцы, проститутки и жулики. Торжествуют идиотизм, преступление, животность, посредственность, низость и смерть. Это видно. Все равно хорошо и радостно смотреть на эти физиономии и фигуры, на их подлые или бесполезные занятия.

Тут эффект шекспировского типа. Это счастье, это радостно и весело — слушать самые ужасные слова Шекспира, рассматривать самые горькие и жуткие картины Брейгеля. Но как и для чего это делается, вот вопрос. Как и для чего вселенский ужас и срам бытия людей среди себе подобных превращаются в прекрасное зрелище, в радостное и возвышающее душу изображение.

Пора сказать несколько слов о Шекспире.

Главная проблема его пьес — это проблема добра и зла, но в особом повороте. Речь не идет о схватке хороших героев с дурными. Соотношение двух полюсов приобрело особую сложность. Зло теперь появляется из добра. Добро и есть почва и источник зла. Зазевавшееся, неосторожное и непредусмотрительное добро превращает жизнь в кошмар («Король Лир»). Добрый человек беспомощен перед хитроумным злом настолько, что сам превращается в злодея и убийцу («Отелло»).

Кроме Шейлока, этого симпатичного злодея, которому мы в конце концов странным образом вынуждены посочувствовать, зрелый Шекспир предлагает нам еще одного героя нового типа. Это Джон Фальстаф, толстый старый циник, а если говорить точнее — скептик ренессансного типа. Он появляется в двухчастной пьесе «Генрих IV» в 1598 году. Его непочтительные и насмешливые суждения о людях, их обычаях, представлениях и условностях очень похожи на то, что мы читали в книгах

Рабле и Монтеня. Фальстафа принято сопоставлять с Гаргантюа, пузатым гигантом, философом и гулякой из книги Рабле.

Фальстаф явно не верит ни королям, ни попам, ни мистикам, никаким иным авторитетам. Он высмеивает верность и трезвость, честность и честь, науку и волшебство. Если люди верят во что-то и приписывают этому чему-то особое значение и ценность, то это как раз и сомнительно. Люди всегда ошибаются в своих общепринятых суждениях. Вот точка зрения, которую неустанно отстаивает безобразник и кутила, врун и насмешник, весельчак-мыслитель Фальстаф. Но он не предлагает нам просто отгородиться от общества и проводить время «с бутылкой и милкой», как это говорится по-русски. Он знает о том, что такой способ практикуется, но Фальстафу такое чуждо. Он — сторонник знания, деятельности и жизненной активности.

Бороться за власть, учиться и образовываться, странствовать и делать дела, вообще жить полной жизнью — таков, как это ни удивительно, принцип скептика и циника Фальстафа. Не верить громким словам, исследовать, работать, шевелить мозгами, улучшать жизнь, чтобы было еще интереснее жить, — такова заповедь жизнелюба. Беда только в том, что он сам не очень умеет следовать собственным принципам. Но ведь он сам первый готов признаться в том, какой он негодный обманщик.

Таким образом, Фальстаф, этот симпатичный проходимец, и есть один из вариантов нового героя, человека Нового времени. В нем присутствуют оба главных свойства этого нового человека. Первое свойство — активность и наступательность, готовность экспериментировать, обучаться, меняться, действовать. Второе свойство — беспощадность к себе самому и умение трезво и без величавых мифов смотреть на активного, наступательного, экспериментирующего человека.

Фальстаф есть прямой предшественник принца Гамлета. Это утверждение может показаться странным. В самом деле, старый пьяница и развратник, с одной стороны, и романтический юный принц, с его страданиями и исканиями, с другой стороны. Что может быть между ними общего? Скажем так: Фальстаф был первым шекспировским наброском человеческого типа Нового времени, неудержимого искателя и жадного до жизни нового человека, обладающего пронизательным взором и готового вскрывать мифы о других и свои собственные иллюзии о себе. Человек вечно неудовлетворенный. Человек беспощадный. Человек по-своему страшный. Человек веселый.

Далее последовали другие наброски этого типа, а прежде всего именно принц Гамлет. В самом деле, если мы послушаем ироничные фило-

софские рассуждения Гамлета о том, как лгут люди, как неточны и недостоверны их знания, как нелепы и неразумны их идеи, насколько глубоко мир отравлен подлостью и трусостью — то это почти прямые цитаты из Фальстафовых рассуждений (а также несомненные отголоски идей Монтеня).

Гамлет последовательнее, чем Фальстаф. Старый рыцарь рвется в бой, он хотел бы участвовать в жизни как можно более активно, но он немощен и толстопуз, и ему остались на долю главным образом шутки, парадоксы и выходки, потешающие или смущающие окружающих. Гамлет более способен к делу, к вмешательству в жизнь. Хотя он и многократно сомневается и рассуждает для деятельного человека, а все же успевает уничтожить несколько негодяев во дворце, хотя бы и ценой собственной жизни.

Так называемая загадка Гамлета чрезвычайно озадачивает с давних пор критиков и историков литературы, театральных режиссеров и актеров. Он на самом деле как будто депрессивный тип, этот принц датский. Он пребывает в черной меланхолии. Он заявляет, что в его глазах человек — это «квинтэссенция праха», *the quintessence of dust*. Дальше как будто идти некуда. Было бы логично предположить, что он впал в отчаяние, ступор и паралич воли. Но ведь он действует, он изобретателен, остроумен, он увлеченно играет в игры власти и коварства, он настоящий хитрец, артист, политик, воин и поэт. Настоящий герой Нового времени.

Какие дерзкие шутки он отпускает, какие опасные выходки себе позволяет! Откуда это берется? Как это может быть? Почему он не оплакивает несчастья рода человеческого, запершись в келье аскета, а идет на борьбу с обстоятельствами жизни? Притом он вполне убедителен и в своей черной меланхолии, и в своей деятельности, и своей артистичности. Для него, как правильно говорят исследователи, черная меланхолия вовсе не является разрушительным либо парализующим фактором. Гамлет находит, что человек и общество безнадежны, и в этом открытии для него заключается освободительная и творческая сила².

Самый главный вопрос в том, как это возможно: сделаться черным меланхоликом и не потерять энергию, волю к жизни и творческую силу. Умно шутить с друзьями и блистать остроумием в борьбе с врагами, и в то же время понимать, насколько эти усилия тщетны. Как это может

² *Chaudhuri S. Infirm Glory. Shakespeare and the Renaissance Image of Man. Oxford; Clarendon P., 1981. P. 137.*

быть? Ответ на этот вопрос связан с судьбами европейского искусства в Новое время.

Принц Гамлет констатирует, что его собственный вид и род есть «квинтэссенция праха», и при этом не пугается, не закрывает голову руками и не впадает в ступор. Он не становится ни циником, ни мистиком. Он исследует дальше. Он теперь умеет отстраняться, отчуждаться от себя, мыслящего, и анализировать себя со стороны. Что он видит со стороны? Отодвинувшись от себя на расстояние, он видит человека, себя, который выносит беспощадный вердикт своему роду и себе самому. Очень интересное зрелище — вот что теперь ощущает отстранившийся от себя наблюдатель. Это странное существо умеет себя самого оценить без всякого снисхождения. Отлично. Такие и нужны.

Вот откуда сила, энергия, игра, артистизм и танцующая походка новых героев. Вот откуда шутки, выходки и захватывающие дерзости Монтеня, героев Шекспира и Сервантеса, Дидро и Пушкина. Они бесстрашно разглядывают себя самих и своих сочеловеков, и им весело и счастливо оттого, что они способны на это.

Американский почитатель таланта Шекспира, неугомонный и скандально известный среди филологов Гарольд Блум наверняка перегнул палку, когда заявил, что Гамлет стал для западной культуры таким же маяком и духовным отцом, как и Христос. Но все же верно то, что юный датский принц и старый английский циник, изображенные Шекспиром, приучили тысячи, сотни тысяч людей гордиться своей человеческой природой, высоко нести свое несовершенство, из самоиронии и беспощадной самокритики черпать энергию действия и создавать особого рода культуру — культуру беспощадного саморазрушения, обеспечивающего особую, небывалую в истории власть над природой и другими людьми³.

Ужасные, ничтожные и противные люди запечатлены, если разобратся, в классическом искусстве Караваджо и Риберы, Рубенса и Веласкеса. Мы разглядываем их, однако, без всякого отвращения. Напротив. Смотрим и радуемся. Как это возможно? Это искусство не унижает и не отнимает надежду. Наоборот. Отбросы общества и пошлые бретеры, толстозадые бабы и тупоголовые атлеты, надутые аристократы, лукавые священнослужители и прочие персонажи картин XVII в. восхитительны.

³ Bloom H. Shakespeare. The Invention of the Human. New York, Riverhead, 2002.

Чему радуемся? Что нас может радовать в истории загубленной жизни короля Лира и его любимой дочери — истории, которая не обещает никакого возмещения или воздаяния, никакого суда и никакой справедливости? Само добро чревато злом, а уж о самом зле и говорить не приходится: оно так оборотисто, так налажено, что ему нет и не может быть никакого противовеса. А эти художники не унывают. Им, черт их возьми, как будто чем хуже — тем лучше. Пишут упоительные картины, создают великолепный театр, сочиняют романы и стихи, и хочется смотреть и смотреть, слушать и слушать, читать и читать. Что за наваждение появилось в искусстве Нового времени?

Если бы я умел объяснить в точности, каким образом художники умудряются совершать свои чудеса, то это было бы самое большое открытие в науках о человеке и культуре. Но о чудесах искусства я могу сказать лишь немного. Художники разработали особые художественные языки, которых прежде либо не было совсем, либо они проявлялись в отдельных моментах развития искусств.

Язык живописи теперь позволяет себе описывать свинства и глупости человеческого стада роскошным и изысканным языком Брейгеля. С точки зрения нормального здравого смысла это странно и даже как будто нелепо. Надо бы горевать и посыпать главу пеплом, а живопись искрится и играет. Язык позволяет себе создавать ослепительную и оглушительную ауру бунта, вызова, протеста вокруг несчастного изгоя Лира. Язык лучится каким-то космическим смехом, даже если кричит и рыдает обманутый отец, если страдает, сходит с ума и умирает влюбленная Офелия. Язык воплощает радость, волю, игру, роскошь, мощь и неисчерпаемость вселенских энергий.

Елена Меньшикова

Спираль иронии и вектор трагедии: гротескное сознание как явление советской культуры

Онтологически культура есть не что иное, как внесение в мир смысла

Баткин.

Прошлое как феномен культурно-эстетической памяти, с его мифами, символическими структурами, хранимо сознанием, словно бесценный коррелят, без которого ни настоящее, ни будущее невозможно, — в нем залог необходимой «глубины проникновения».

Невключение смысла в искусство Шкловский называл трусостью, а Леонтьев «задачей на смысл» определял первый этап любого акта художественного творчества. Бахтин называл смыслами ответы на вопросы, что ставили перед художником реалии жизни. Без смысла произведение искусства, каковым и является всякий художественный текст, не существует: оно как бы запрограммировано на поиски того тайного «умысла», что авторское воображение раскидало по фабулам, образам и тропам. И чтобы литературное произведение являлось таковым с эстетической точки зрения, оно обязано иметь множество смыслов (Ингарден). Открыванием таких *галактических миров* занимается герменевтика, основной постулат которой гласит: «непередаваемое и понятное пронизывают друг друга» (Дильтей). Но сама герменевтика развивается в едином историко-культурном контексте вместе с философией, психологией, лингвистикой, семиотикой, логической семантикой, социологией. И потому подходы к пониманию смысла различны.

При постижении смысла необходимо учитывать особенности авторской позиции и способы ее выражения. Следовательно, проблематика феноменологического анализа сознания (автор предстает как феномен культуры) явится неотъемлемой частью поиска смысла. Синтезом феноменологии и герменевтики в разное время занимались Г. Шпет, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, М. Бахтин, М. Мамардашвили, П. Рикёр. Смысл проявляется в пространстве сознания и является феноменом сознания, характеризует

взаимосвязь психических явлений в «личностном мире» художника и является феноменом бытия, поскольку обнаруживается именно благодаря «бытию-в-мире». Иными словами, вне исторического контекста смысл неуловим. В центре герменевтической философии — человек как субъект культурно-исторического творчества, в котором и благодаря которому осуществляется связь времен, происходит субъективация внешней реальности, реализуется экзистенциальный смысл человеческого бытия. Потому одной из главных проблем феноменологической герменевтики является вопрос о человеке как субъекте интерпретации и об истолковании как основе его деятельности в культуре.

Текст живет до тех пор, пока будут создаваться его интерпретации, и пока свет, что исходит от текста, не обожжет крылья старых прочтений и не притянет новых нездешним свечением. Как продукт культуры он находится в постоянном взаимодействии с читателем и непосредственно на себе испытывает динамику времени, смену парадигм мышления в науке и философии, что порождает множество интерпретаций смысла. И поскольку текст останется незабытым — изменяется и эволюционирует восприятие текста: все зависит от угла зрения и способности реципиента воспринять и постичь предлагаемый концепт художественного произведения, отыскать скрытый или скрываемый смысл.

«Феноменология духа» Гегеля подразумевала перпетуум-мобиле сознания, при котором смысл возникает из последующих образов, рожденных каждым предыдущим. Рикёр, соединив феноменологию и экзистенциализм, приходит к выводу, что только в интерпретации и с ее помощью возможно движение к онтологии. И лишь путем непрерывной интерпретации всех значений, рождающихся в мире культуры, существование субъекта становится онтологически оформленным. Творчество писателей, в чьих произведениях объективируется жизнь духа, сквозь диалектику образов дается философское осмысление времени, а существование раскрывается в слове, рефлексии, диалоге, раскрывается «смысловой ряд жизни» (Бахтин), станет предметом нашего исследования. Такими писателями, реализовавшими себя в творчестве и создавшими своего рода литературные манифесты того карнавального, постреволюционного, времени, свидетелями которого они были, в нашей исследовательской работе предстают М. Булгаков («Собачье сердце»), Ю. Олеся («Зависть»), А. Платонов («Чевенгур»).

Многоплановость сознания делает его предметом изучения многих наук. В нашей работе мы будем придерживаться философской трактовки сознания как осознанного бытия и как субъективного образа

объективного мира. Понятие сознания вмещает в себя как общественное, так и личное сознание. Индивидуальное сознание художника, которое является источником нравственных предписаний, эстетических чувств и представлений личности, входит в постоянное взаимоотношение с общественным сознанием, как качественно особой духовной системой, доминирующей в общественном бытии. В результате постоянного взаимодействия двух сознаний рождаются смыслы и произведения искусства как способы их выражения. Конфликт субъективаций заставляет личность пересмотреть традиционные средства изображения объективной реальности и избрать те словесные и визуальные образы, тот музыкальный и кинематографический язык, в которых индивидуальное сознание художника выразит свою личностную позицию, свое «критическое мироощущение» действительности, сохраняя при этом необъятное поле для интерпретаций.

Когда же в процессы сознания вмешивается идеология, подменяя понятия и ограничивая восприятие, то поле начинает сужаться на манер шагреновой кожи. Именно критика как орган «коррекции» массового восприятия (в эпоху массовой культуры другого не предполагалось), как некий идеологический метроном, изменяла апперцепцию изначального, авторского, замысла произведения и способствовала выработке новых стереотипов мышления, что к концу XX в. обернулось стереотипами восприятия текста. И потому проблема утраты в идеологических контекстах изначального, авторского, смысла произведения стала причиной выбора темы данного исследования.

О сдвиге сознания в XX в. свидетельствовали не только общественно-политические катаклизмы, но и наметившийся тектонический разлом в искусстве, о чем и прокричали скрипки Стравинского, буйные краски и кривые авангардистов, трубили стальные голоса Пильняка и Маяковского. Реакция на сдвиг в социокультурной архитектонике общества нашла свое отражение в философских концепциях экзистенциалистов (Шестов, Ницше, Хайдеггер, Ясперс и др.), теории «карнавальности» Бахтина, теории «художественных раздражителей» Эйзенштейна и теории «театральности» Евреинова. «Слом» сознания или «сдвиг», подобно атомной бомбе, взорвал устоявшиеся в искусстве законы изображения и нормы восприятия. Но все новое нередко воспринималось какофонией звуков, слов или красок. Отличительным признаком новой картины мира становится осознание того, что объективное познание — главное требование классической парадигмы — невыполнимо, так как нельзя исключить наблюдателя (автор) из процесса наблюдения (действительность).

И потому синтез индивидуального и общественного сознаний в произведении искусства как результате отражения реальности приводит к тому, что форма выражения становится не менее существенной, чем его значение. Находясь внутри системы (новая общность homo советикуса и его становящееся бытие и культура), художник (творец, наделенный формой критического сознания) в первую очередь озабочен выбором языка выражения, который перестает быть только средством изображения, но превращается в некую харизму произведения искусства. Говоря в 1920 году об обратной перспективе, П. Флоренский имел в виду то «духовное возбуждение», что призывало внимание к самой реальности. И потому перспектива должна быть языком, свидетельницей реальности. Можно сказать, что гротески и были языком писателей-пересмешников (Булгакова, Олеши, Платонова). «Гротеск таил в себе восстание», – говорит Шкловский, определяя целью искусства прием «остранения» как способ выражения смысла, как метод обновления видения и расширения многократности понимания. Сдвиг понимания, что давал гротеск формы, детерминирован сдвигом в сознании, что произошел и стал онтологической сутью в мышлении и мировосприятии в XX в. По мнению Баткина, «гротеск и врывался в большую литературу именно в кризисные моменты, когда старая серьезность (мифологическая, героическая, трагедийная) вдруг пошатнулась».¹ Гротеск – это не только вид условной фантастической образности, направленный на осмеяние социальных пороков или изображений духовной трагедии личности, он являл собой «комедийный парадокс, сопрягающий противоположность» (Борев). Гротеск и был языком «обратной» перспективы, языком «остраненной» реальности (в значении «переосмысленной», художественно воспринятой и художественно преломленной).

Когда трагедия переживается индивидуально, глубоко лично, то гротескные образы спят. И лишь когда трагедия пространственно расширяется, уподобляясь раскручивающейся спирали звездной системы, а набирающий флуктуации социум готов лопнуть или уже взорван, тогда карнавальные образы начинают трясти своими костями, изображая пляску св. Йоргена, на фоне которой крах Личности с ее экзистенциальной риторикой теряет свою изотопную исключительность, растворяясь в радиоактивности народной трагедии. Только без-

¹ Баткин Л. М. Смех Панурга и философия культуры / М. М. Бахтин. PRO ET CONTRA. Т. 1. – СПб., 2001. С. 408.

дна и только реальность провала в «черную дыру» способны породить Смех как ответную и единственно верную реакцию на термодинамические процессы в обществе и культуре, на распад индивидуальности в бифуркационном котле социальных катастроф.

Курс на строительство тоталитарного государства в начале 1920-х, избрал пафос «серьезности», сохраняя элементы «грубой комики», Смеху определили удел «низкого»: отныне он не имел права подниматься к вершинам диалектического осмысления законов бытия, «усомниться» в социальных основах общества. Осмеяние нового, правильного, чистейшего, порядка воспринималось его «жрецами» как физический акт устранения: само убийство — публичное, законное. Так критиками Пролеткульта были восприняты гротески Платонова, Булгакова, Олеси и переведены незамедлительно в разряд допустимой сатиры, причем сатиры на старорежимные пороки, которыми просто не успел обзавестись человек новой формации. Заметим, нежелание видеть в смехе возрождающего фактора, помимо посрамляюще-убивающего, прививали те «любимцы богов», что формировали вкусы социальных групп, зная о конъюнктуре идеологической парадигмы, занимаясь плавкой социалистического реализма. Они не только сузили границы смеха, убедив в невозможности последнего подниматься до онтологических высот, но сознательно, и иногда из чувства самосохранения внушая незыблемость «демократического» порядка и нерушимость границ нового мироустройства, мешали всестороннему пониманию действительности, исключая универсализм из сферы «комического», тем самым упрощая представления «массового» человека, у которого, как сказал Мамардашвили, и так «отсутствует культурная даль, все мгновенные картинки».² Отдельные пороки в характере или поведении (Маяковский, Зошенко), комиксы авантюрного сюжета (Ильф и Петров) возможны, но выказывать через смех несообразности внутреннего порядка — неприемлемо. Двойственность человеческой природы, противоречивость вещей и явлений разрешалось рассматривать только при серьезно-тусклой лампочке Ильича, при которой редуцированный смех автора в его иносказательном «междустрочь» просто неразличим.

Так как эпоха трагического (тотального бытия) сходилась в повседневность, то созрела необходимость в иных формах выражения «трагического», тех самых, без которых никогда не обходились — народ-

² Мамардашвили М. К. Необходимость себя. М., 1996. С. 170.

ных. И если быть точнее — том «критическом мироощущении» действительности (Бахтин), которое напрямую соотносилось с карнавалом и восходило к Дионисиям, в которых трагическое и комическое было нераздельно слиты. Трагедия заставляет примерять маску — и не одну. Нестабильность жизни требовала условности, или ориентальности, особой театральности. Поэтому формальные эксперименты в искусстве воспринималась как следствие эпохи разрушения и упадка. Смена власти сопровождалась звоном бубенцов и козлиными масками сатиров, при этом жертвы и кровавые побоища никто не отменял. Сам трагизм призывал к театральным «подмосткам». ³ Однако трагифарс взывает непременно философского осмысления, тогда как трагедия заходит от катарсических рыданий.

Но бранить и сомневаться способна лишь личность, а человек «массового» сознания, представитель народной культуры, все личностное отрицая, предпочитал «осанну», ратуя за дело общее. Личностью мог быть только юродивый, который, словно шут, не занимал места в иерархии: в нем два полюса — осмеяния и осмысления, отрицания и возрождения, — в нем самом была мудрость мира. Критиков 20-х возмутило «юродство» Платонова, которое считалось страшным грехом для «своего», вышедшего из однородной пролетарской массы писателя. Смеяться и осмеивать могли лишь представители другой традиции, как его все чаще называли, ругая, реакционный класс мыслящей интеллигенции, чье рефлекслирующее сознание не принимало безоговорочно новый мир, противилось и допускало интерпретации в изображении действительности. За свое «остраняющее» око подвергся остракизму Булгаков, Олешу, наоборот, обязали носить шутовской колпак — гротескное сознание этих писателей было непозволительной роскошью либо великой дерзостью. Но и в «свободные» 90-е годы решительные критики, прячась за идеологическими контекстами и трагическим мироощущением эпохи, скрупулезно трудились над гербарием из мумифицированных героев Олеша, Булгакова, Платонова, закрепляя в физрастворе порочной серьезности авторские знаки и образы, тем самым лишая цельности восприятия сами произведения.

Переход от анализа фрагментов культуры, запечатленных в слове, фразе или образе, к анализу бытия культуры советской как новой исторической целостности и составляет интерес нашей работы. Иссле-

³ «Между ламбрекеном балагана и погребального катафалка разница только в цвете». — *Евреинов Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 92.

дования, посвященные анализу выбранных произведений (именно эти тексты вызвали негативную реакцию общественного сознания и именно в них оказалось запечатленным в образах авторское критическое мироощущение действительности), до последнего времени сводились к эстетической оценке произведений, склоняясь либо к социологической («Собачье сердце»), либо психологической трактовке («Зависть») авторского замысла, либо предпочитало осмысливать текст только в категориях «трагического» («Чевенгур»). Настоящей работой предпринята попытка переосмысления художественных произведений, критика которых обходила стороной смену ценностных ориентиров новой историко-культурной парадигмы. Объяснив истоки, динамику происхождения, формы и способы выражения этого типа сознания, мы можем понять, является ли оно закономерным для отечественной культуры явлением и насколько прочны его основания в науке и культуре.

Поиск смысла является главной ценностной ориентацией как западной, так и российской культуры. Теоретические предпосылки исследования заложены идеями герменевтической философской традиции (В. Дильтей, Г. Гадамер). Проблема понимания текста имеет свои глубокие параллели и взаимосвязи в методологических основаниях психологической школы Л. С. Выготского-А. Н. Леонтьева. Она взаимосвязана с синтезом проблем, которые поднимает феноменологическая герменевтика (Э. Гуссерль, Г. Шпет, П. Рикёр, М. Мерло-Понти). На протяжении 20-го столетия ставился и решался онтологический вопрос смысла в системе семиотических полей (А. Лосев, П. Флоренский, Ю. Лотман), экзистенциальной проблематике смысла человеческого бытия (М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс) и проблематике феноменологического анализа сознания (М. Бахтин, М. Мамардашвили). Поскольку смысл как феномен сознания проявляется и строится в пространстве сознания, он и является результатом познавательной и творческой деятельности.

Дихотомия восприятия была предпринята в культурфилософских работах А. Белого, Вяч. Иванова, М. Бахтина, Д. Лихачева, А. Панченко, и филологических исследованиях Л. Пумпянского и О. Фрейденберга. В области аналитической критической мысли и культурологических исследований проблемами и художественно-эстетическими особенностями советской культуры в разное время занимались Л. Аннинский, Г. Белая, И. Быховская, В. Кантор, В. Рабинович, К. Разлогов, В. Розин, М. Чудакова.

Необходимая теоретическая база для изучения философского аспекта данной проблемы была заложена в работах философов экзистен-

циально-феноменологической ориентации (Л. Шестова, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, К. Ясперса, М. Бахтина), философов, осмысливающих социально-политические катаклизмы XX в. (Х. Ортега-и-Гассет, Э. Тоффлер, И. Берлин, Э. Левинас) и философов, изучающих смену парадигм мышления в науке (И. Пригожин, И. Стенгерс). Эстетический аспект проблемы опирается на исследования в области проблем комического и смеха (А. Бергсон, Л. Пумпянский, Л. Пинский, Д. Лихачев), в частности, изучения гротеска (Г. Кайзер, Л. Баткин, М. Бахтин, Ю. Боров, В. Пропп, В. Шкловский, В. Шестаков). Теория «карнавала» и понятие «карнавализации сознания» М. Бахтина, концепция Л. Пумпянского о «парности комического и трагического», а также исследования Д. Лихачева и А. Панченко «смехового мира» Древней Руси снабдили категориальный аппарат и составили социокультурный контекст данного исследования.

Называя мир окостенением, Гегель считал войну условием, позволяющим серьезно воспринимать суету преходящих благ и вещей⁴. И если миром движет война, то она — «вечная распря» — и «распределяет долю».⁵ Для писателя А. Ремизова «взвихренная Русь», утопая в голоде, холоде и смерти, могла жить только по законам «Обезвельвопала» — перевернутой системы правил, согласно которым даже разбрасывание нечистот является неременным условием истинной свободы. В 1919 г. И. Бунин видит «только низость, только грязь, только зверство, реки крови, море слез», был шокирован этическим параличом народа, которому «все ни по чем»⁶. Острый глаз художника Ю. Анненкова отмечал не только толпы обезумевших людей, убивающих друг друга по кастовым соображениям, но и измученную паству, не знающую, «куда податься, кому молиться, в кого уверовать, как спастись», бегущую от духовных лидеров, воцаряющихся «с барабанным боем, погромами, грабежами, пулеметами и песнями».⁷ Этот страшный период, в который общество испытывало неуверенность, колебалось, живя надеждами, и было временем переосмысления, необходимого для морально-го здоровья нации. И вихрь революции, тасуя колоду судеб, сеял те же

⁴ «Война — это условие, при котором мы серьезно воспринимаем суету преходящих благ и вещей... благодаря ей моральное состояние народов пребывает в безразличии по отношению к устойчивости конечных определений». Цит. по: *Рассел Б. История западной философии.* — Новосибирск, 1999. С. 680.

⁵ *Ремизов А. Взвихренная Русь.* М., 1991. С. 389.

⁶ *Бунин И. Окаянные дни.* М., 1990. С. 73.

⁷ *Анненков Ю. П. Повесть о пустяках.* М., 2001. С. 178.

сомнение и разочарование, но кровавая бойня — немалая жертва взорвавшемуся социуму.

Гегель потому и сравнивал всякую революцию с карнавалом, что она есть рождающий и очищающий акт космического становления, когда рушатся старые нормы, сгорая в пожаре социальных конфликтов, и в моменты потрясений возникают новые. Именно «карнавал» — этот универсальный символ смены и обновления, всегда был связан с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества, человека.⁸ И потому очевидцы могли характеризовать очередную гражданскую смуту в России как бутафорную комедию: «Голодная, босая революция нанизывает новое звено на общую цепь того площадного искусства, где количество становится качеством, цепь, уходящую в далекие века: уличные шествия “тела Христа”, кощунственные празднества “осла”, средневековые мистерии, рыцарские джосты ... санкюлотские ритуалы французской революции».⁹ Карнавал внедрялся в жизнь, но и сама жизнь во многом начинала осознаваться через призму карнавала, восприниматься как карнавал. Для многих «в первые бешеные годы» революция и «была только спектаклем, зрелищем», и «все страшное, что обрушилось вместе с ней на человека в потрясенной России, казалось эпизодом».¹⁰

Но революционный карнавал 1917 года не сузил на время границы официального мира, как это происходит на период карнавального празднества, но уничтожил сам мир, со всей отлаженной веками иерархией ценностей, отверг, как старые декорации. И когда пространство раздвинулось за счет хлынувших на площадь народных масс¹¹, стихия панибратства прозвучала погребальной мессой былому укладу. Так привычная колея жизни была перепажана, и для реального обновления-«очищения» оставалось только, чтобы стереотипы исторического опыта в «новом» мире утратили свою силу, — нужно было их растерзать, согласно карнавальным традициям, что легко сотворить в толпе для формата, и потому изменение исторической гравитации Ортега-и-Гассет связывал с образованием новой человеческой общности — «массы», устанавливающей свои приоритеты. По словам А. Грамши, многие ощутили мир как «первые дни после сотворения», многим казалось, что «книга

⁸ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 14; *Анненков Ю. П.* Повесть о пустяках. М., 2001. С. 225.

¹⁰ *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Л., 1991. С. 66.

¹¹ Так воцаряется Карнавал — «границы площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду» (*Бахтин М. М.* Дополнения к Рабле // *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. М., 1997. С. 112).

Бытия писалась заново»¹². В том же 1919 году сдвиг отношений, произошедший после революций, эту перемену ценностей, Вяч. Иванов называет «кризисом явлений», в результате которого возникшее было уныние и растерянность «спряталось в ожесточенность, азарт и озорство».¹³ Жаль, что русский и испанский мыслители не вели между собой переписки, — это был бы блестящий сократический диалог эпохи. Вот как Ортега мог отозваться «из своего угла»: «Шквал повального и беспросветного фиглярства катится по европейской земле. Живут в шутку, и тем шуточней, чем трагичней надета маска».¹⁴

О «повальном сумасшествии» на российских просторах свидетельствовал И. Бунин.¹⁵ Всеобщее скоморошество, когда «не сеют и не жнут, а миф инсценируют и разыгрывают»¹⁶, лишь затягивало процесс стабилизации, так как смещение во времени и пространстве удерживало в урагане сверхчеловеческого ритма исторических демонов»¹⁷, словно неотвратимая сила турбулентности. То временное помутнение рассудка, когда окунаешься в хаос представлений и ощущаешь перевернутость миров, что случается на карнавале, возникает и в периоды кризисов. Неустойчивость отношений порождала сама шутивающая в революционной пляске «толпа», ибо подобна «желе», что всегда подвижно и вязко, и чей смех вносил ощущение относительности всего сущего.¹⁸ Карнавал как «толпа» сближает, но карнавальные контакты снижены, ибо призваны раскрепостить, освободить от культуры, священный долг которой уводить человека из «дебрей» его собственной природы. Акцент в карнавальном снижении, как пишет Бахтин, «падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот»¹⁹, отсюда и вольное фамильярное отношение революционных будней, что перекинулось и на послевоенное время.

¹² *Граммши А.* Цит. по: *Шубин Л. А.* Поиски счастья отдельного и общего существования. М., 1987. С. 85.

¹³ *Иванов Вяч.* О кризисе гуманизма / Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 103–104.

¹⁴ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 2000. С. 104.

¹⁵ *Бунин И.* Окаянные дни. М., 1990. С. 19.

¹⁶ *Мамардашвили М. К.* Философские наблюдения и заметки // Мамардашвили М. К. Необходимость себя. М., 1996. С. 184.

¹⁷ *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 104.

¹⁸ «Все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором» (*Бахтин М. М.* Творчество Рабле... С. 524).

¹⁹ *Бахтин М.* Творчество Рабле... С. 411. Платоновские герои только часть всеобщей сферы панибратства, где нет отцов и детей, но есть — товарищи.

И этот напряженный момент можно назвать скачком из «экзистенции» в «массу». Феномен массовой культуры, возникший в 1920 годы прошлого века, заставил общество предпочесть олимпийскому этосу Сверхчеловека гесиодовский — этос покорного раба, что и имело свои необратимые последствия: массовый исход из холодного «рацио» индивидуализма в теплые воды безликости. По Хайдеггеру, форма безликого существования — это экзистенциал, который превращает человека в «такого, как все» (Man), т. е. лишает «своеобразия», «самости».²⁰ И поскольку «Я» растворяется в Man (непременное требование времени), то, потеряв свою «экзистенцию», свой «модус находимости» в море «бытия-с-другими», уникальное «бытие-самого-себя» становится недостижимым, «ненаходимым» в революционной, а равно и карнаваль-ной толпе. Но когда «объективное существование» начинает взнуздывать разрушительные для личности инстинкты, то интеллигентное «Сверх-я», стремящееся к совершенству, открывая изнанку мира, ощущает смертельное одиночество. Тогда сознание выталкивает из сферы «сверхчувственного», поскольку в основе мотива отчуждения лежит дискомфорт «сливной общественной плюральности» (Фрейденберг), а самоотчуждения — тяжесть отделенного существования. Самосознание летит «вниз», когда нарушается определенный баланс «сил» внутренних «я» — акцент смещается к сфере материальной. И стихия животных инстинктов оказывается действеннее в преобразовании мира, чем все умопостижимые битвы за Сверхчеловека. Так демократические слои населения сменили жизненные ориентиры и демографический взрыв, войны, затяжные кризисы тому виной. Аналогичный пример общественной трансформации мы отыщем в мифологии: в культуре Диониса и культуре Орфея.²¹ Ведь основы карнавального мироощущения

²⁰ Зотов А. Ф., Мельвиль Ю. К. Западная философия XX века. М., 1998. С. 285.

²¹ Дионис всегда противопоставлялся Аполлону, как божество земледельческого культа — божеству родовой аристократии. Вокруг Орфея сложился культ Солнца как всепорождающего бога-Отца, кем и был для греков Аполлон (по одной из версий он и был отцом Орфея). Орфей, наделенный даром проповедника, пробуждал светлые чувства, усмирял нрав, обращаясь к разуму, «рацио», т. е. сознанию, и, естественно, Диониса не почитал. Когда же тот напал на Фракию, отказал ему в почестях, продолжая убеждать фракийских мужей, что жертвенное убийство — зло, за что и был растерзан вакханками, то есть сам оказался «жертвой» культа Диониса. Так его тело «осветило» право на бунт. И потом еще некоторое время сохраненная голова Орфея продолжала пророчествовать в святилище Диониса (Грейвс Р.), пока уязвленный Аполлон не приказал ей замолчать.

закладывались в Дионисовой религии, спровоцированной развитием полисной демократии в результате «бунта против аристократического Олимпа и взрыва оргиастических сил, дремавших в глубине человеческого существа».²² «Дионисийская идея была в той же мере внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабов», как и христианство, — и столь же мало, как и христианство, закваской возмущения общественного и «мятежа рабов».²³ И если античный грек в дионисийском экстазе, «растерзывая и поглощая тело и кровь бога, приобщался ко всей общечеловеческой и общебожественной жизни»²⁴, то идея равенства и братства своим темным ликом «осенила» сознание «мятежных рабов» XX в. и направила их на всеобщее «поедание», но, ожидая коммунистического святого причастия в революционной вакханалии, они проглотили исконный мир и создали свой «мир наоборот». И поскольку жизнь, выведенная из своей обычной колеи как «жизнь наизнанку», по замечанию Бахтина, и есть «карнавальная жизнь», то можно сказать, что «восставшие массы», захватив трибуну для публичного высказывания, распространяясь, передавали свой «ген» — некое состояние, в котором человек оказывался без убеждений, которому свойственна порывистость и паллиативность, тем самым обуславливая диффузию карнавального мироощущения.

Бахтин называл карнавальное мироощущение «формой критического сознания»²⁵, что закономерно и так очевидно при реальной ломке общественного строя, на крутых виражах истории, потому дух и структурирующий принцип всякой революции детерминирован карнавалом.²⁶ И карнавал как символ, снимающий все запреты с личности, находя свои экзистенциальные «корни» в мифе об Орфее, может скорректировать дискурс о проблеме отчуждения и вывести некое «правило боя» для самоотчуждающегося индивидуума, являющегося взаимообусловленным элементом в стихии «карнавала». Как нам кажется, в «неподчинении» и «насильственном воссоединении», о которых рассказывает миф (тела Диониса и головы Орфея), и находится ключ к

²² Лосев А. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 178.

²³ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 12. Параллель с большевиками, а равно и с чевенгурскими коммунарами, бравшими власть не численным превосходством, но силой духа, прослеживается достаточно четко.

²⁴ Там же. С. 178.

²⁵ Бахтин М. Творчество... С. 524.

²⁶ Основные революционные акции — развенчание-увенчание, осмеяние и уничтожение прежних святых напрямую отсылают к символике карнавала.

решению проблемы внутренней раздвоенности: «естество» снимает тяжесть «личности», компенсируя трагизм индивидуализированности прямым действием. Но в человеке живут одновременно экстраверт и интроверт. Один существует вне себя в этом природном мире, он отчужден от себя как от субъекта, подобно дионисийцу. Другой максимально замкнут, как орфик, для которого внешний мир — источник страха и угрызений совести. С одной стороны, горестные филиппики рефлексирующего Орфея, с другой — профанирующее пьяное веселье терзаемого бастарда Диониса. В этом суть карнаваловых обертонів: один источает слезы и умирает, другой — смеется и возрождается. Один оплакивает порядок и апеллирует к сознанию, другой — вносит беспорядок и черпает силы в «бессознательном». Один прячется в скорлупку-экзистенцию, другой — в критической жажде осмеять рождает вселенскую мистику. Для первого важна гармония и целесообразность, второй сеет разрушение и хаотическую множественность. Так время, пропитанное духом противоречий, отражало акт становления мечущегося меж огневых точек сознания, которое в смятении будет смешивать и пытаться сконструировать цельный образ современной ему действительности после «бури и натиска», что пронесли над головами многих.²⁷ И преломляющий душу дионисийский луч, избавляя от внутренних страданий, лишь вовлекал в круговорот всего сущего, где в хохоте и сутолоке масок решался вопрос: быть или не быть? Словом, хаос представлений, вызванный эпохой постреволюционного кризиса, вследствие трагических переживаний, социально-политической нестабильности вырабатывает сознание, карнавализованное в диалоге с исторической драмой. Это сознание и оказалось востребованным для преодоления тяжести индивидуального существования на период становления новой государственности.

Карнавализация была типом жизни, заданным правителями России, начиная с Ивана Грозного, — способом выжить²⁸, но, переходя из века в век, мутировала в образ жизни. Опричнина запомнилась не только игровой, скоморошьей формой, но и экзистенциальным трепетом, что сопровождал «смеховые разговоры о законе и законности во время пыток».²⁹ Этот травестирующий «десант» был разовым: сотрясая антимонастырским канонам государственно-политические и социаль-

²⁷ Меньшикова Е. Карнавальное сознание // Дискурс, 2000. № 8/9.

²⁸ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. М., 1997. С. 112–113.

²⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 61.

но-этические устои, ряженая гвардия Грозного, взмахом метлы обезличив старую и освятив новую власть, канула в Лету. В период стабилизации же вытраплялся сам дух ее, враждебный порядку. В эпоху Петра, когда все «новое зарождалось и проникало в жизнь сначала в потешном наряде»³⁰, переплетаясь с элементами шутовского травестирования и развенчания, карнавальность культивировалась в праздниках глупцов, на которых происходило «раблезианское развенчание колоколов в бубенчики».³¹ И на этом фоне «насильственного» праздника, проводившегося по большей части в высших кругах (в этом несомненен элемент снижения), низший слой общества терпел насилие в буквальном смысле: пыточная индустрия «Слова и Дела государева», строительство флота и Северной Пальмиры ценою плоти и крови сотен тысяч казенных рабов. Но по мере угасания площадной народной культуры карнавальное оформление социально-экономических переворотов упрощается, огрубляется, теряет красочность, порой совсем утрачивает характер ликующего веселья, становясь мрачным и кровавым, как бы возвращаясь в свое дионисийское прошлое. Мысли об ужасе и нелепости существования преодолевались эллином посредством сатирического дифирамба-развенчания, в результате трагического осознания утверждалось единство личности с миром. Трагическое звучание лиры Орфея, его рефлексии по поводу объективного мира (характерный назидательный тон речей)³² направлены на осмысление его, редуцировалось весельем, что придавал винный кубок Диониса, хмельное божество которого избавляло от давления сознания, от обязанностей быть самостоятельным и сеять разумное. Следовательно, трагикомическое изначально было присуще театрално-зрелищным формам и лишь позднее было разъято. Дионисический человек прятался в «действии» — под плащ его иллюзий, и потому представлял сходство с Гамлетом, который разыгрывал спектакль, пародию, балаган с помощью бродячих артистов, ради преодоления ужаса своего эмпирического «я», ради приобщения к единству «я» вселенского.³³ Дионисийские начала вызыва-

³⁰ Бахтин М. М. Дополнения... Собр. соч. Т. 5. С. 113.

³¹ Там же. С. 113. Происходила фамилляризация отношений: угнетение стариков молодыми, реформы виделись как следствие или трагический исход гибели богов, все европейское для представителей прежней иерархии носило шутовской оттенок.

³² Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 80–81.

³³ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизмо и пессимизм / Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М., 1990. С. 80.

ли ощущения чудесного могущества и переизбытка силы, сознание безличной и безвольной «стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге».³⁴ Ф. Ницше и Вяч. Иванов, рассматривая индивидуальное существование человека в рамках социума, принимали смеховое и серьезное отношение к миру в антиномии: возвышенное виделось как художественное преодоление ужасного, а комическое — как художественное освобождение от отвращения, вызываемого нелепым. И потому смех выступает как нечто демиургическое, скрепляющее высокое и низкое, — верх и низ связаны подвижно и диалектично благодаря сознанию относительности всего сущего. И только в период формирования классового и государственного строя серьезные и смеховой аспекты божества, мира и человека лишаются «первобытной слитности, доходящей до единства противоположностей».³⁵ Не случайно в эти «взвихренные» будни начинает свою работу Невельский кружок философии, участники которого анализировали проблему комического и, рассматривая смех как универсальный аспект мира, признавали необходимость философии смеха, причем знаменитые книги о Гоголе и Рабле явились как результат их долгих дискуссий и кропотливых исследований. В 1922 году Л. Пумпянский писал, что «смех не только не противоречит трагическому (у Шекспира), но есть единственно возможное введение бытовой реальности в общую ей и историческому достоинству сферу общей культуры», и что «смех не менее широк, чем серьезность».³⁶ В 1930-е годы М. Бахтин, создавая теорию «карнавальности», заметит, что подлинная открытая серьезность не боится ни пародии, ни иронии, но сам «смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия».³⁷

В 1960-е годы М. Бахтин, работая над Дополнениями к Достоевскому и рассуждая о мениппеи, вводит понятие «карнавализации» и рассматривает единство «серьезно-смехового», при этом отмечая, что

³⁴ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 29. По мнению автора «Ницше и Диониса», в глазах древних последний был «богом мертвых и сени смертной и, оставаясь сам на растерзание и увлекая за собой в ночь бесчисленные жертвы, вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы. Он был благовестием радостной смерти... Бог страдающий, бог ликующий — эти два лика изначально были в нем нераздельно и неслиянно слиты» (С. 30).

³⁵ *Лосев А.* Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 176.

³⁶ *Пумпянский Л.* Гоголь // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 262.

³⁷ *Бахтин М. М.* Творчество... С. 36.

«карнавальная основа «сократического диалога», несмотря на его очень усложненную литературную форму и философскую глубину, не вызывает никаких сомнений».³⁸ Если для Канта смех вызывается «ожиданием, которое внезапно разрешается ничем», для Бергсона — это мера исправления: «устрашать, унижая», то для Бахтина — он уникален своей двойственностью, в которой положительное и отрицательное нераздельно слиты.³⁹ Проникновением смеха в философское ядро жанра снимался характер однотонности смеха: если смеховая алогическая проза способна выразить амбивалентность необузданностью сопоставлений, игрой слов, то «осерьезнение» выступает как оборотная сторона карнавализации слова, образа, жанра.⁴⁰ Его вывод совпал с ранней концепцией Пумпянского о «парности трагического и комического», который считал, что смеются тогда, когда хотят поколебать «серьезную жизненную цель и серьезное жизненное дело», и который был убежден, что великий комический поэт — натура, прозревающая обман общественности и обличающая этот обман сатирически.⁴¹ Еще в 1920-е годы Л. Пумпянский, опираясь на теорию релятивной действительности М. Бахтина, физиологию смеха кантианской эстетики и символистской мифологемы сакрального происхождения комедии, заключает, что «метрополия смеха есть трагическая культура, смех есть колониальное ее расширение».⁴² В двойственном характере смеха заключалось его историческое значение. Выделяя катартическую, очистительную, силу смеха, В. Иванов отмечал, что «ветхие меха традиционной комедии не могут вместить нового вина, предчувствуемого Гоголем», который потому и склонялся к морализаторству, то есть официальной серьезности. Позже, в 1940-е, М. Бахтин заключит следующее: «сделать образ серьезным значит устранить из него амбивалентность и двусмысленность».⁴³ Бахтин, подчеркивая изменившийся характер смеха со времен стабилизации и установления государствен-

³⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 148.

³⁹ Кант цит. по статье Бахтина (К вопросам теории смеха); Бахтин М. О Маяковском // Бахтин М. Собр. соч. Т. 5. С. 50; Бергсон А. Смех // Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1999. С. 1403.

⁴⁰ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 83.

⁴¹ Пумпянский Л. Указ. соч. С. 259–265.

⁴² Там же. С. 259.

⁴³ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» / Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М., 1997. С. 83.

ного строя «рабочих и крестьян», отмечал, что с того момента, как смех, ограниченный явлениями частного порядка, отдельными пороками и общественными низами, утрачивает свой радикализм и универсальность, тогда же рвется связь смеха с философской мыслью.⁴⁴ Освященная революцией жизнь с ее пафосом созидания сакральных пирамид и котлованов, с вымороченным сознанием строителя коммунизма, избирает тон официальной серьезности, допускающей лишь однозначность. Но заметим, противоречивость сознания, а значит и амбивалентная система образов, входящая в структуру двойного сознания, не историческая закономерность, а сущность человека, генетическая обусловленность личности. Поэтому следует говорить о редукции смеха: карнавализованным сознанием смех осерьезнен, он «утяжелен» осмыслением.

20-е годы прошлого века – годы кризиса и ломки, время, когда следует прыжок в массовое «бессознательное», тогда бытие как раз становилось: оно было подобно карнавальному телу – двойственное⁴⁵, голосистое, травестирующее, перерождающееся. И «пока мир не завершён, – замечает Бахтин, – смысл каждого слова в нем может быть преобразен».⁴⁶ Следуя своей «профанной» концепции «вечно творимого и творящего» тела, он приходит к установке на «неготовое, незавершенное бытие в его принципиальной незавершенности».⁴⁷ И значит «катастрофа» может восприниматься не только как трагический финал, «конец истории», но и как «кульминация в столкновении и борьбе точек зрения (равноправных сознаний с их мирами)».⁴⁸ В стадии переплавки оказывается и индивидуальность: на пороге могилы и колыбели, и вместе с тем она как бы смешана со всем миром. Бахтин также считал, что писатель должен раскрывать не готовое бытие, а «незавершенный диалог со становящимся многоголосым смыслом». Заметим, это те самые «миры» – суть обертоны карнавализованного сознания: мир страдающего орфика

⁴⁴ Бахтин М. М. Сатира // Бахтин М. Собр. соч. Т. 5. С. 30.

⁴⁵ Гражданская война, как и строительство социализма, поляризовала общество на «своих» и «чужих».

⁴⁶ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М., 1997. С. 117.

⁴⁷ Бахтин М. М. К вопросам теории смеха. Собр. соч. Т. 5. С. 49. Сравните с высказыванием М. Мамардашвили о мире неготовых смыслов: «Можно и нужно научиться жить в мире, ... где смыслы становятся по ходу дела». Мамардашвили М. К. Необходимость себя. М., 1996. С. 129.

⁴⁸ Там же. С. 357.

и мир торжествующего дионисийца. И потому политическая катастрофа, вопреки ожидаемому апофеозу однозначного катарсиса, всего только подчеркнет неразрешимость и нерасторжимость диалога между этими «мирами» в земных условиях. Определяя «карнавальность» как внешний, а не внутренний, признак, поздний Бахтин говорит о «цензуре сознания», о подчиненной сознанию логике чувств, мыслей, слов, т. е. о том механизме «бессознательного вытеснения» одной системы образов другой, живущих параллельно в карнавализованном сознании, и тем самым утверждая, что «осмеяние» и «осерьезнивание» явления или предмета, сочетая брань и хвалу, сочиняют единый образ. Но механика принуждения всегда на стороне сильнеешего — восставшего человека, в котором бродит дионисийский дух уподобления и разрушения. Именно он, а не рефлектирующий страдалец за все человечество, с его знанием мировой культуры и тягой к «высокому», завладевает сознанием человека в кризисный период. Когда рушатся стены, требуется точка опоры, и лучше Матери-земли, как лона безусловных инстинктов, не найдешь. Однако вместе с отрубленной головой рефлексии карнавализованное сознание падает к ногам Цензуры сознания. С возобновлением официальности, строгой прокрустовой иерархии ценностей, как только исчезает «возможность», допускающая смешение образов и чувств, карнавальная смех сжимается в смешок запрещенного анекдота, прячется в элементы грубой комедии. Становящаяся картина мира не допускает кривизны восприятия, как сказал бы М. Бахтин, «здесь нет места для пародирующих двойников, для смен масок и переодеваний... здесь нет дублирования и второго плана»⁴⁹, она не любит «искажений», она угрюма как, айсберг. Так, приобретая черты оседлости, «карнавал» теряет двойной аспект восприятия, ведь всякое «рукоположение» приемлет только серьезный тон, и лишь расстрига допускает вольности.

Но в XX в. карнавальное сознание из временного «помутнения» рассудка шагнуло во вневременную категорию, применяемую в круговороте социально-политических мизансцен, и революция, как общественная катастрофа, обостряя противоречия и демонстрируя воинствующий плюрализм, зримое свидетельство того бесконечного диалога. Полифония диалога с обществом, из которого никак не вырваться, ибо «бытие безвыходно»⁵⁰, сделала наше сознание прозрач-

⁴⁹ Бахтин М. М. Заметки. Собр. соч. Т. 5. С. 378.

⁵⁰ О диалогической природе общественной жизни и жизни человека и ее незавершенности указывал еще Достоевский (*Бахтин М. М.* 1961 год. Заметки. С. 357).

ным и гуттаперчивым. Именно здесь, в неоконченном диалоге, т. е. в диалогической природе сознания, осуществляется подлинная человеческая жизнь — в вопрошении, страхе и отчаянии. Это ли не есть вечный экзистенциальный поиск себя: кто я? И здесь к орущей самости одного примешивается экзистирующая невращения другого и в результате мистический трепет сменяется дерзкой эскападой, и самопостижение может затянуться: сверх-человеки, спровоцировав возмущение народное, предпочитают диалогу скандал. Но затем вновь совершается обратный рывок к «экзистенции»: карнавализация сознания, словно защитный механизм, маска, вынимается из тайников психики, чтобы в момент духовного и социального кризиса, когда земля уходит из-под ног, помочь выжить, спастись под колпаком с бубенчиками.⁵¹ М. Мамардашвили отмечал, что «страх перед акмэ, страх не сбыться, не осуществиться» существовал всегда⁵², и потому страх потерять себя сопутствует карнавализованному сознанию — он «освящает» игру в сомнения. И мотив незавершенности включен в эту игру, ведь обратная перспектива (зада, изнанки) восстанавливает целостное восприятие. И потому, окунаясь в «пограничье» сознания, располагающего арсеналом амбивалентных образов и символов и включающего свет двойного восприятия, находясь в зоне «остранения», которая и создается карнавализованным сознанием, можно было наблюдать, как совершался «сократический диалог» поколений и хартий, можно было внимать голосам эпохи и «зреть в корень».

В дискуссиях 1920-х годов оттачивался тезис Гегеля, что в трагедии нет места для «голой гибели индивидуумов», что сама по себе насильственная смерть человека к феномену «трагического» в искусстве отношения не имеет. И поскольку революционный карнавал, прокатившись по всей Европе, оставил одни и те же следы своей дребезжащей повозки, то гибелью индивидуума молодая Россия выкупала право первородства в обновленной коллективной жизни: очищаясь за «грех» рождения новой эры массового человека. Свое насилие восставшие массы оправдывали купированной немецкой классической философией, согласно которой победа идеи достигается ценой страдания, невосполнимых утрат или гибели ее носителя, становящейся примером для подражания. Оказавшись втянутым в общее тело коллектива, че-

⁵¹ В. Кормер доказал это на примере метафизики русской интеллигенции (*Кормер В. О карнавализации как генезисе «двойного» сознания // Вопросы философии. 1991. №1*).

⁵² *Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М., 2000. С. 41.*

ловец начинал ощущать свою незащищенность и отчаяние, когда же страх и трепет исчезали, то его накрывала очевидность абсурда, из которого невозможно выбраться: почему кто был ничем должен стать всем? — сил для решения логической головоломки доставало не всем. Охватить свое время и время былое, и даже вероятное, способен лишь человек, играющий в сомнения по правилам Сократа и без надежды на победу. Таков художник, который есть сам «свой высший суд», и для которого индивидуальное сознание всегда первостепеннее общественного.

В шаткий период смешения пластов уцелевшая старая культура примеривалась и приглядывалась к оседающим частицам «взвихренной Руси». Можно сказать, что карнавализованное сознание возникает в той «отчуждаемой» голове Орфея, что осталась пифийствовать в храме, утвержденного насилием культа. И вот, вбирая в себя карнавальные формы и образы, сфера сознания выражала протест на отсутствие здравого смысла в проявлениях новой реальности, и это вело к тому «протрезвлению», что, по словам Бахтина, и поднимает человека в высшие сферы бескорыстного, свободного бытия.⁵³ Когда многогранность отражения была растоптана ясностью идеологического плаката, и пока вырабатывалась система угнетения всего личного, частного, пока обюрокрачивалась (осерьезнивалась) власть «большинства», оттачивая свою стратегию и тактику «госзаказа», настраивало свое ироничное перо меньшинство, из чувства самосохранения втянутое вглубь собственного «я». Ирония, обрекая на «сократический диалог», открывала путь к истине. Используя метод гротеска, «ироничное меньшинство» изображало — кто с легким изяществом, кто с виртуозным косноязычием — те чудовишные уродства, ту обыденность абсурдных ситуаций, что явились следствием тектонического разлома социального устройства общества. В гротеске происходит осмеяние и осмысление социальных явлений, как говорил Мамардашвили, мы познаем искривлением, и потому «гротеск» — это еще и прием, способ передачи определенного состояния или мироощущения. И через него — это кривое зеркало, некую «остраняющую» линзу, можно было узреть смысл происходящего в безумные-безумные 20-е годы. В мире, который захлестнула волна «восставших масс», не принимавших кроме себя никого и ничего, сопротивляющееся рефлекслирующее сознание чувствовало холод и отчуждение, но смеялось, видя «голый зад» мира рабо-

⁵³ Бахтин М. М. Дополнения... С. 115.

чих и крестьян. И двойной аспект восприятия жизни, возникающий с ощущением пребывания как бы в двойной реальности, наполненной атрибутикой реорганизации мира и сохраняющий память прошлого, позволил, переплетая «серьезное» и «смешное», совмещая виртуальное и вещное, открыть гротескный карнавал в литературе как наиболее выразительной «сценической» площадке человеческого разума.

Потрясения, кризисы, «буря и натиск» оставляли за порогом канонизованную литературу благочестия с ее художественной спецификой прямодушия, и писатель, выражая мудрость и дерзость карнавализованного сознания, должен был соединять серьезность страдания и гротеск формы. Писатели М. Булгаков, Ю. Олеся, А. Платонов, остро переживая незавершенность своего диалога с обществом и бытием, искали в диалогической природе своего сознания ответов, и создали во второй половине 1920-х, когда бытие начинало стабилизироваться, было неустойчиво, только упорядочивались отношения, произведения, в которых «обратная» перспектива мировидения запрятана в гротески. Однако их произведения, написанные в 20-х, изображающие именно становящееся бытие, момент перехода в новый мир неустроенных отношений, смены иерархической шкалы ценностей, именно эти произведения оказались «прочитанной книгой» либо «загадкой» для нового поколения.

Гротескное сознание — это карнавализованное сознание автора, дающее в гротескных образах осмысление и осмеяние действительности. Перемещению «верха» и «низа» в карнавальном пространстве сопутствует «отрицание», что, по мнению Бахтина, дает описание метаморфозы мира, его перелицовки, перехода от старого к новому через фазу смерти. И так как карнавальная пародия, увенчания и развенчания, «отрицая, одновременно возрождают и обновляют»³⁴, то «снижение» становится главным художественным принципом карнавального гротеска. Отсюда и проистекает амбивалентность карнавальных образов: они соединяют в себе оба полюса смены и кризиса — рождение и смерть, юность и старость, глупость и мудрость, — и, как следствие, обладают признаками относительности и незавершенности. Жизнь в антиномиях, в «пограничье» определяет характер и поведение людей. «Дурачества» развлекают тягость бытия — они игривые утешители. Но нас интересует не собственно смех и выражение комического как составляющие человеческого бытия, но само бытие, которое отразилось

³⁴ Бахтин М. М. Творчество... С. 16.

в сознании художника преломленным лучом и нашло свои блистающие и поражающие формы, провоцирующие и примиряющие. Все охвачено двусмысленностью, все во власти этого очистительного дождя. И потому образы амбивалентной сферы отсылают читателя к серьезному восприятию мира, его глубокому осмыслению, и сохраняют при этом в себе отблеск смешного, в котором «положительное» нераздельно слито с «отрицательным». Находясь в эпицентре «кризиса явлений», некоторые склоняются к трагифарсу: в препозиции смех унижает, возмущая, — так действует сатира, но, следуя за ужасом или наравне с ним, смех вводит серьезный план, приуготовляя метафизическое осмысление явления. Гротескное сознание, сохраняя трагическое мироощущение действительности под сатирическим колпаком, отражало восприятие «сдвинутого» бытия в его неразрешимых противоречиях. Итак, карнавализованное сознание, все во власти травмирующих гротескных образов, шутовского облачения, омраченное грустными одеждами экзистенциального траура, пробуждало гротескное сознание художника.

В повести М. Булгакова «Собачье сердце» отразился истинный авторский взгляд на «бардак» снаружи и «сумбур» внутри. Однако с ареста рукописи началась и выматывающая травля ретивыми опричниками Агитпропа писателя, что «первым запечатлел душу русской усобицы»⁵⁵ и подверг сомнениям евклидову простоту пролетарского пространства. Форма памфлета изящно скрывала и внутреннюю боль, и кислотный скептицизм, предоставляя в игре авторского ума бездну ловушек. Шарик явился как трагический повествователь очередного «Слова» о «ненастоящем» мире и как поводырь, серым волком рыскающим по земле Московской. Вечерняя картинка старого заснеженного города глазами «снизу», карнавализуя самим фактом сниженной фокусировки, живописует «вывернутость» мира настоящего, где все подвижно стихии и зыбко от переодеваний. Нынешние бедствия, выпавшие на голову лохматой дворняги, вполне могут восприниматься и как «антимир», ибо они вызывают явное сочувствие, — это «мир зла и нереальностей»⁵⁶, потому что в нем «все идет верхним концом и мордой в грязь».⁵⁷ Но если учесть разлитую в нем атмосферу гоголевских святок и бесовских плясок, то в слушателей (сиречь первых читателей

⁵⁵ Из подарочной надписи коктейбельского затворника М. Волошина московскому газетному рекруту лета 1925 года. Цит. по: *Чудакова. Указ. соч.* С. 325.

⁵⁶ *Лихачев Д.* Указ. соч. С. 355.

⁵⁷ *Булгаков.* Т. 10. С. 134.

повести) помимо слезных брызг, летели еще и комья смеха. По мнению Д. Лихачева, «чтобы мир неблагополучия и неупорядоченности стал миром смеховым, он должен обладать известной долей нереальности. Он должен быть миром ложным и фальшивым; в нем должен быть известный элемент чепухи, маскарадности. Он должен быть миром всяческих обнажений, пьяной нелогичности и нестройности». ⁵⁸ Эта «нереальность» тянется за фантастическим фигурантом – Шариковым, как существом, подвергнутым насильственному оборачиванию: мотив призрачного существования приносится на хвосте собаки, искусно совмещающей в себе два голоса – авторский саркастический и собственно свой – насмешливо-жалостливый. Используемый прием контаминации строк из писем, дневника и повести помог нам вольной кистью художественного абстрагирования нарисовать единый образ человека эпохи Москвашвея, который и позволил предположить, что под личиной бродячего пса выступил сам автор, которому знакома такая «наниче» обращенная жизнь, полная «яростной конкуренции, бедотни». ⁵⁹ Дневниковое восклицание: «Что происходит в мире?» ⁶⁰ находит себе ответ в древнем тексте – «Уже пала хула на хвалу; уже ударило насилие по свободе; уже бросился Див на землю». ⁶¹

До момента «оборачивания» действует стилистический параллелизм повествовательных голосов: Шарика и автора, после чего Шарик удаляется в лоно смерти, поскольку временно оборачивается в иную сущность – Шарикова, который уже нужен автору как скомороший оборотень с тем, чтобы нарисовать картину того «перевертышного царства» ⁶², что восторжествовало с приходом пролетариев. Революция 1917 года явилась повторением «бунта кромешного мира», Великим походом «нищеты, нагих и голодных людей» ⁶³, и так же как в веке 17-м, этот мир был не таким уж нереальным. Он был неупорядоченным и не скрывал своих шуточных и озорных меток этой «кромешности». Такими знаками в повести будет и раешная повествовательная интонация, и карнавальные амбивалентные снижения, и спектакль панорамщика с доморощенными шутами. Булгаков изобразил неправду и изнанку действительности, представив ее балаганным ми-

⁵⁸ Лихачев Д. Указ. соч. С. 379.

⁵⁹ Письмо матери // Булгаков. Т. 10. С. 66.

⁶⁰ Там же. С. 105.

⁶¹ «Слово о полку Игореве». Указ. соч. С. 99.

⁶² Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 382.

⁶³ Там же. С. 384.

ром, и, поместив на подмостки своего «райка» — обязательного для смехового мира скомороха, продемонстрировал новой власти свой язык, ядовитый и лукавый.

Время действия, приуроченное к зимним ярмарочным представлениям (тождественным западному карнавалу), освященным Рождеством, зимними Святками и Крещением (фиксируется в дневнике хронографа Борменталья), соотносится с мотивами обновления-воскрешения, оборотничества, всеобщим скоморошеством и осмеянием и вносит атмосферу чудесности. Да и сам сюжет «Собачьего сердца» скорее сказочный, а не фантастический, поскольку имеет морфологическую основу (сдвоенную) волшебной сказки об испытании героя с помощью превращения, принятия нового облика.⁶⁴ В квартиру к «волшебнику» собаку приводит поиск лучшей доли, счастья (вполне сказочная завязка), однако оно оказывается Горем-Злосчастьем. Пес как действующее лицо оттого и нужен Булгакову: он «входной» билет в антимир — в нем «человеческое» совмещено со «звериным» (принадлежность к двомирию). К тому же без оборотня туда дороги нет.

Оборотень Шариков станет символом того масштабного оборотничества, что охватило всю страну, в которой «снижение» было главной центробежной силой развития — постоянные «преобразования» страны Советов свергали старый мир к праотцам. И собственно, толпа странников, осаждающая Калабуховский дом, — свидетельство того, что антимир уже выплеснулся наружу. Оборотничество Шарика, меняя структуру внешнего мира по своему образу и подобию, оказывается тем энергичным максимомом, что отвечает за нестабильность внутреннего порядка и приводит к расползанию пространства «антимира», представителем которого он является, во все стороны.

Антимир был замечен еще в 1970-х Е. Миллиор, правда, в *optimus orus* Булгакова — «Мастере и Маргарите», который она рассматривала как «мир со знаком математического минуса», а «булгаковскую Москву» — как «сатирово действо».⁶⁵ Увиденное смешение «высокого» и «низкого» и знаменует, по нашему убеждению, то карнавализованное сознание, что направляет творческую мысль художника, волею судьбы оказавшегося в коловороте социальных перемен, которому открылся истинно сущий мир, откровения «живых» фресок которого нужно было

⁶⁴ *Пропи В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 58. По функциям 12 и 29.

⁶⁵ *Миллиор Е.* Мир наоборот // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 65.

успеть отобразить. И потому писателю важно было подчеркнуть, что настоящий мир, каким бы он призрачным ни казался, и есть самый истинный, наполненный всеми положительными и отрицательными частицами, всеми амбивалентными катионами, — он реальный, несмотря на абсурд, раздирающий его, он прекрасный, несмотря на Смерть, танцующую в нем. И в нем нужно жить, ибо другого — нет и не будет. И лишь Смеху даруются сандалии Вергилия, чтоб вел сквозь нелепости и ужасы окружающего, поистине карнавального, действия, и оттого «сатирово действо» как жанровая характеристика в первую очередь применима к произведениям Булгакова, очевидца советского Карнавала.

К теме «разоблачения» реального мира посредством внедрения туда антимира Булгаков вернется в пьесе «Иван Васильевич», где в опричное время Ивана Грозного, являющееся само по себе «кромешным миром», попадают «оборотнями» советские граждане, а сам царь попадает в социализм. В этом сказочном «взаимообмене», когда два «кромешных мира» столкнулись и перемешались, обнаружилась изнанка мира социалистического — скоморошьего. Как скоморох, Шариков «*валяет дурака*», «*ловя руками мутную воду*», смещит гротескной пластикой, подтрунивает над «*господами*», у которых «*все не как у людей*». В сказочной легкости самозванства («*Пропечатал в газете и шабаш*») отражалась нереальность этого кромешного мира «голых рабов», что заполнял просторы страны, и что малой вошью Шарикова проецировался в повести. Исследовавший ситуацию русского культурного дуализма А. Панченко отмечал, что «скоморохи были, в сущности, добропорядочными гражданами».⁶⁶ Домовая книга Швондера зафиксировала «гражданина Шарикова», печать милиции узаконила его в правах, обязанности предусматривались учетной карточкой, но, как юродивый, он предпочитал «*белый билет*». Его прожорливость должно воспринимать как проявление жизни гротескного скоморошьего тела, любящего все чрезмерное и границ не имеющее: от объедания и возлияний до беспробудного сна на полотах. Шариков к тому же еще и пародия на сатира: в нем ни капли brutality — обязательной эротической окраски в нем нет, но это не мешает ему преследовать нимф, чудесным образом от него ускользающих. Карнавальная тема рогов, таким образом, целиком держится на карикатуре обольстителя.

⁶⁶ Миллиор Е. Мир наоборот // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 358–359.

Как только оборотень Шариков при помощи волшебного «полного облачения» обернется советским чиновником и тем самым внедрится в реальный мир, потеряв способность к потешной болтовне, но овладеет угрюмым «прямотолком», — тотчас же «кромешный мир» в «Собачем сердце» перестает быть смеховым. От изображения антимира Булгаков постепенно подходит к показу бунта «кромешного мира», который достигает своего заветного желания стать «прямым» миром действительности⁶⁷: ведь сатира писателя изобличала тот «антимир», что пришел с карнавалных подмостков революции в каждый дом. Преображаясь, Полиграф лишается смеха, становясь дураком-расстригой, а дисквалифицированный скоморох профессору не нужен — и потому он исторгается. Растеряв все свои «смеховые» заряды, сменив «минус» на «плюс», «кромешный мир» становится страшным, пугающим — его трагичность ощущалась в междустрочии, и потому импульсы предгрозовой атмосферы заставили автора хлопнуть створками райка, убив монстра.

Своим анекдотом о Шарикове, явившемся из бесовского мира «ряженных», Булгаков убеждал в невозможности натянуть на себя «иное» лицо: новая сущность завладевала старой безраздельно. Так, хрусталик карнавализованного сознания представил трагедию раздвоения личности — памфлетом в раешном стиле. «Двум богам служить нельзя» — это жизненная аксиома, исключаящая антиномии, венчала экзистенциальную драму, ведь за ширмами «райка» в «Собачем сердце» звучит тема одиночества, а не одичания. М. Булгаков, рискнувший отразить конкретное время в полном объеме, для нахождения точного фокуса воспользовался гротескной фигурой отщепенца, подчеркнув «кромешность» нового мира гротескными красками, и, совмещая с тоном собственной рефлексии, явил «оборотня» как знамение трагического оборачивания Руси.

Роман Юрия Олеши «Зависть» оказался не меньшей скандальной пощечиной обществу пролетарскому, чем «Тошнота» Жана-Поля Сартра — буржуазному. Взорвав общественность эскападами Зависти, Юрий Карлович Олеша спровоцировал обострение сепаратной игры на «своих» и «чужих» в обновленном массах обществе. «Веские» идеологические причины развернули литературных критиков к изобразительной манере Ю. Олеши: выбрав путь наименьшего сопротивления,

⁶⁷ Лихачев Д. Бунт кромешного мира. С. 385. Бунт XVII столетия повторился в XIX.

втиснув роман в жесткий каркас социально-психологического жанра, они заслонили философскую концепцию романа анализом виртуозного метода «сканирования явлений», разглядыванием живых, «вещных», молекул метафор, на которые «маэстро» Олеша был неистощим. Называя все признаки экзистенциального конфликта, критики не проникали в его суть, так как вопрос философского самоопределения обществом марксизма-ленинизма не ставился и, соответственно, не затрагивался и в рецензиях на роман Юрия Олеши. И потому Кавалеров, страдающий и вечно творящий образы, «личность, вмещающая в себя заботы вселенной»⁶⁸, являясь для всех типическим интеллигентом-индивидуалистом, был обречен нести свой обывательский крест и навсегда «оставаться за бортом жизни».⁶⁹

Отмечаемая соотечественниками несостоятельность героя в любви и в бунте обрекала его на хроническое пребывание в зоне трагедии, — и следовательно, экзистенциальная неразрешимость конфликта сознающей себя Личности была более чем заметна в мире, наполненном симулякрами и масками «провозглашенного братства», в котором истинный смысл вещей оказался не только забыт, а вывернут наизнанку. Но за упреками в реакционном идеализме, «портативной Достоевщине» и призывами к «преодолению» либо «оправданию» зависти современники писателя не заметили «страха и трепета» того не-самоосуществления, что испытывает индивидуум, которого Ясперс, в свою очередь, назвал экзистирующим человеком. Вопреки тому, что были перечислены практически все приметы его: от отсутствия вольного творчества, глухого одиночества до «наблюдения» как способа выражения себя, своей индивидуальности. Заметим: таков отдельно взятый человеческий индивид, что является центральным пунктом экзистенциальной философии. С точки зрения философии существования он живет в антиномиях существования: с одной стороны, это его индивидуальное бытие-в-сознании, а с другой — его жизнь в обществе, навязанная ему и стандартизирующая его. Подчеркивая индивидуализм главного героя, критики единодушно пришли к мнению, что генеалогию он ведет от «человека из подполья». Но ведь именно «Записки из подполья» анализировал Л. Шестов, зачинатель экзистенциальной мысли в России, на рубеже веков заявивший о трагической абсурдности человеческого существования. Рассмотрев образ обреченного,

⁶⁸ *Белая Г. А.* Дон-Кихоты 20-х годов. М., 1989. С. 314.

⁶⁹ *Тальников Д.* Указ. соч. С. 86.

но бросающего вызов всей Вселенной героя, требующего своих суверенных прав, он предвосхитил основные идеи позднейшего экзистенциализма.⁷⁰ В 1927 году вышел фундаментальный труд Хайдеггера «Бытие и время»,⁷¹ в котором была дана онтологическая характеристика человеческого бытия, его сущность, раскрывающаяся в экзистенциальности, жизненном поведении. Экзистенциализм трансформирует проблему бытия в проблему смысла вопросов о бытии, выдвигая вперед субъект как «генератор» смыслов.⁷² В этой «субъективности» трудность представления экзистенциализма как концепции и, одновременно, благодатная почва для выражения личностной аутентичности в мире и того кризиса самопостижения, что испытывает *познающий субъект*. В преддверии мировых катастроф Л. Шестов предпринимает пересмотр традиционной философии, требуя переместить точку зрения с мироздания на субъект, и провозглашает «философию трагедии», объясняя это изменившейся атмосферой бытия — «надежда погибла навсегда, а жизнь — есть, и много жизни впереди. Умереть нельзя, хотя бы и хотел».⁷³ Эту ситуацию Мамардашвили назовет «ужасом конкретности». Для него ужас бытия человеческого в том, что ничто существенное не вытекает ни из каких правил, ни из каких законов.⁷⁴ Переживание своей конкретности-конечности сопровождается личностными переживаниями страха, вины, боли. Вот эти состояния в моменты глубочайших потрясений, особенно в «пограничных» ситуациях, и будут выражать духовный опыт самой личности, «прозревающей» свою неповторимость, однократность и, увы, смертность. «Отчаяние многому выучивает»⁷⁵, — повторяет Л. Шестов. Осмысление субъектом своего бытия-в-мире становится изначальным и подлинным бытием (Хайдеггер). И чтобы представить «ипостась» человека, необходимо знать его *modus vivendi*, тот способ человеческого существования, который является определяющей в его «бытии-в-мире» (Сартр). О присутствии Зависти в романе Олеси объявляет название, и современники автора

⁷⁰ Шестов Л. «Достоевский и Ницше. Философия Трагедии» // Шестов Л. Избранные сочинения. М., 1993.

⁷¹ Год публикации «Зависти» в «Красной нови», № 7–8.

⁷² Зотов А. Ф., Мельвиль Ю. К. Западная философия XX века. М., 1998. С. 270–299.

⁷³ Там же. С. 219.

⁷⁴ Мамардашвили М. К. Необходимость себя. М., 1996. С. 99.

⁷⁵ Шестов Л. Разрушающий и созидаящий миры // Русская мысль. 1909. № 1. С. 32.

принимают ее как должное, т. е. реально существующую «субстанцию», поляризуют героев вокруг нее, после чего она оказывается на обывательской ступеньке социума, сохраняя при этом свой метафизический блеск. Для Хайдеггера экзистенция есть экстатическое обитание вблизи бытия. Она пастушество, хранитель сущности.⁷⁶ У Сартра же экзистенция предшествует сущности, она способ существования. Можно сказать, Зависть и есть «экзистенция» — в ней существо Кавалерова хранит источник своего определения. Роман Сартра «Тошнота», написанный в 1938 году, выразив отчаяние и бунт личности против абсурдности бытия, затянутого чумной волной тоталитаризма, явился экзистенциалистским романом, носившим программный характер философской концепции, но вопреки своей специфике ставшим образцом для литературы этой категории. То есть произведением, использующим принцип субъективного видения для передачи реальной ситуации человека в мире, не исключающим злободневности социально-исторической проблематики, предлагающим или демонстрирующим способ человеческого существования в нем, предполагающем как диалог, так и конфликт при снятии трагического мироощущения. Олеша опередил писателя французского экзистенциализма по объективным причинам: рождение, потрясения, осмысление и осознание общественной катастрофы — все было раньше. Метод типологических схождений позволил нам разобраться в сущности романа о завистнике. Непрерывностью экзистенциального поиска обусловлено хроническое пребывание в зоне трагедии: человек так устроен, что он редко доволен собой, своим положением в бытии-в-мире, — поэтому, обрекая себя на поиск, он испытывает *свою* экзистенцию. Трагизм героя заключается не столько в отрыве от реальной «живой жизни», сколько в невозможности жить без оной и без сознания, без рефлексии, без того опаленного нерва, что позволяет чувствовать органическую неспособность переменить свою участь. Но так как все герои трагедии — эгоисты и на самосожжение ради идеала не способны, то они теряются в бесконечных метаниях и угрозах. Ни умереть, ни стать «убийцей» Кавалерову не дано. Это «много жизни впереди» объясняет его мимикрировать: сменить «костюм», *modus vivendi*.

Юрий Олеша ощущал дух Карнавала, что принесла революция 1917 года, когда эйфория «праздника» прошла. Он жил в «балаганчике» социальных преобразований — ярком, задорном, пленительном,

⁷⁶ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 202.

безумном, и потому эпоха «массового» человека предстает в образах амбивалентной сферы. Однако смех в романе подавляется карнавализованным сознанием автора, который видит несообразности новой жизни, ощущает диссонанс и трагизм своего существования (кругом одно и то же крестьянское лицо⁷⁷), но не стыдится своей отчуждаемой «экзистенции», непричастной ко всему пролетарскому. Наш взгляд из будущего, благодаря своему «остранению», соединяет в себе и серьезное и смешное восприятие пролетарского истеблишмента. Взгляд художника уже был готов к такому острающему видению, и потому он был как бы двухцветный кристалл топаза: светлая часть выхватывала смешное, а темная — осеняла серьезным и страшным. «Глазами» Кавалерова вылеплены карнавальные фигуры двух «веселых великанов»: брутального командора Андрея Бабичева и жрицы-великанши Анечки Прокопович.

Гротескные образы Андрея и Анечки, являя собой сферу материально-телесного, призваны возродить, давать шанс «второрождения». Убегая от одного, герой попадает, как бабочка в сачок, под «*шатры подмышек*» второй — в ней больше мужского, а значит, у Кавалерова больше шансов сохранить свое интеллигентное «я». Постоянно отсутствующее лицо Бабичева лишает его образ целостности — нет ни лица, ни зада, ни изнанки, — вот отчего он предстает безликим, «неодолимым идолом с выпученными глазами», являя пример безликого существования, в которое он оказывается заброшен по причине своей же «заочности», «ненахождения», так как самостоятельные части его великолепного (космического) тела растворяют в бытии-с-другими. Но именно этого «уподобления» среди подобных боится Кавалеров более всего, и потому образ колбасника подавляет и отталкивает, и Кавалеров бежит туда, где он будет «восполнен» и «преображен» словом и любовью. И первое, и второе снизойдет на него как благодать в карнавальных образах — юродивого проповедника, балаганного чревоушателя и престарелой шлюшки. Что, в свою очередь, уже можно рассматривать, как обновление в результате смены «маски», ипостаси, произошедшей от любви гротескной старухи, читай «рожающей смерти». Женщина в галльской традиции, замечает Бахтин, — это «телесная могила для мужчины», за которой следует его возрождение (от «*подмышек-палаток*» Кавалеров встает равнодушным, а не завистником). Олеша штрихами рисует карнавальный образ похотливой ста-

⁷⁷ Олеша Ю. К. Книга прощания. М., 1999. С. 187.

рости: «*пороховой храни*» вдовы переполнял «сельтерский» дух, пьянящий, щекочущий нос и веселящий. Совокупление грешника с юродивой (Кавалеров и жалостливая жрица), барина с самой последней женщиной в пьяную ночь (Иван и та же Анечка) также дань традиции: «шлюха» — обычная карнавальная маска.

Как обязательный элемент карнавальности в романе действует комическая пара: Кавалеров/Иван. По закону жанра смех должен вызывать старик. В «Зависти» — это толстенный проповедник в котелке, в пиджаке без единой пуговицы, с бахромой на штанах, но с цветком в петлице. Кавалеров и Иван, как явные «козлы отпущения», время от времени подвергаются насилию: их изгоняют за «словесный блуд», не смеющий заткнуться «фонтан», преследуют за их «проповеди», как людей инаковидящих и инакослышащих «гул времени», а также за отказ подчиниться ему. Бранные вызовы миру юродствующих «сиамцев» приобретают характер универсалий, призванных возродить мир и человечество, а сатурналиевский (обнажающий) исповедальный тон Кавалерова заключает в себе осмеяние всякой официальности, становящейся в 1920-е годы. Это голос кричащего меньшинства⁷⁸, отвергнутого, растраченного впустую, и в нем неофициальная серьезность исходит от страдающего «козла отпущения». Выступления Ивана тяготеют к публичности: они театральны, ибо нуждаются в атмосфере зрительского контакта, который теперь движет миром. Он не бросает своего котелка — унифицирующий признак. Декламационный стиль речей Ивана, его природный артистизм (при грязных манжетах да с цветком в петлице), внешность комика рассчитаны на площадную зрелищность, обязательную при карнавальном травестировании. Его «индивидуализирующая универсалия» растворяется в орущей массе. Предельный протест индивидуальности у Олеси, жаждущей увековечения (славы), против смены и обновления духом коллективизма, протест против растворения в «целом» тонет в серьезном море моралистики комического персонажа. «Эстетика разрушения», вносимая шутами-провокаторами, также дань традиции развенчания, бутафорских войн-избиений чучелами или же вакхическим растерзаниям. Скандальные эскапады Кавалерова и Ивана — это все те же «бутафорские побоища»: «избиение» чудовищ и идолов. Внешние разрушения сопровождаются внутренним распадом Кавалерова: унижение «невниманием» со стороны возлюбленной приводит к адюльтеру и переводом в анни-

⁷⁸ Бахтин М. М. О Маяковском // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 54.

гилирующую среду Равнодушия, достаточно опасную в пору оптимистического восторга и подкрашенного позитивизма.

Писатель Олеша, используя зеркальные метафоры, рисует картину незавершенности бытия — становящегося коммунистического рая. Предметом разглядывания героя становится не только внешний человек: толстопузый, в укоротившихся брючках, созерцающий свою безучастную нелепость, свою далеко не эталонную наружность спивающегося интеллигента, свое расплывающееся тело, но и внутренний человек, его мировоззрение парадоксалиста, образный язык и «индивидуальная» правда. Смех в романе нейтрализуется рефлексией Кавалерова. И точно так же, как Бахтин сказал о Достоевском, что его «редуцированный смех снимает напряженность карнавального веселья»⁷⁹, можно говорить о редуцированном смехе Олеша, окрашенном в ироничные тона сомнения, что ретуширует трагизм экзистенциального конфликта личности в период становящейся тоталитарной системы. Кавалерову «бездна звезд полна» открылась перед зеркалом, но его внутренняя неисчерпаемость не востребована — он лишний. Кавалеров изгнан из царства объективности, однозначной готовности, полезной необходимости. Он вступил вместе с Иваном на вольных хлебах в мир свободы и неопределенности, неожиданности и вседозволенности, несовпадения с самим собой и — достиг абсолютной глубины «падения». «Сократическая» (бесконечно свободная) пирушка у вдовы также намекает и знаменует эту таиную возможность иного модуса существования для героя, ведь Кавалеров не вещь-в-себе, но мир-в-себе. И потому «Зависть», бесспорно, роман экзистенциалистский. Гротескное сознание Олеша — художника рефлексиирующего, разбавляя трагизм объективной реальности обертнами смешного, вводит амбивалентность как позитивный признак восприятия жизни и вкладывает в один-единственный образ экзистирующего героя осмеяние и осмысление социальных явлений, обрекая колесо «существования» катиться дальше.

Роман Андрея Платонова «Чевенгур» повествует о пореволюционном времени, что явится в полифонии голосов, переживших и переосмысливающих революцию, и которые воспроизвел со своего «камертона» Платонов. Страна стояла под топором, но состояние это довольно привычное для Руси, и Платонов проникается трагикомичным осознанием очередной исторической круговерти, сотрясающей и ко-

⁷⁹ Бахтин М. М. О Маяковском // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 378.

веркающей былые устои. Но осмысливать современность, имея свой особый стиль речения – кинически-сократический, было рискованно во всех отношениях. Поскольку иронический дух мешал серьезному восприятию мира, создающегося по утопическим лекалам, то «двуликий» слог, являясь, по сути, порождением того хаоса представлений, в который был ввергнут революцией «весь род людской», колебанием смысла подрывал догмат социалистической троицы. И потому авторская, «простодушная», концепция действительности, прочитанная в романе сразу же, была объявлена враждебной, ведь в юродивости реального бытия демонстрировалась тупиковая философия самой утопии. Роман «Чевенгур» – этот «своеобразный мировоззренческий кентавр»⁸⁰, показанный через анекдот, остался неопубликованным именно по причине онтологических вопросов, затронутых автором и вставленных в форму революционного эпоса, рассказанного сниженным, буффонным языком его «придурковатых» участников.

Нестабильная структура Чевенгура как самоорганизующийся хаос напрямую отсылает к карнавалу: гротескные фигуры революционного карнавала 1917 года самопроизвольно распространяясь по всей картине запустения и уныния, живописуют последствия трагического переустройства мира. Колебательный характер самой действительности детерминирует подвижность гротескных образов, нанизанность эпизодов, свободно сцепленных авторской иронией, и саму нестабильность платоновской фразы, связанной со смещением, «изгибом» смыслового содержания – двойного дна, в котором запрятано собственное меняющееся отношение писателя к завихренному времени.

Гротескные герои и анекдотичные эпизоды и создают «веселую относительность», в которой политическая проблематика пореволюционной эпохи, сохраняя свою остроту и напряженность всех сместившихся противоречий, всего невероятного ужаса «Обезвопала», утрачивает свою «одностороннюю и ограниченную серьезность». Сплетенное единство гротескных фигур, втянутых в зону фамильярного контакта, предстает как некая «слитная плюральность», спрессованная чистым коммунизмом. Участники карнавала, высказывая непосредственно свое отношение к какой-либо составляющей официальной иерархии, имели в виду вполне конкретных адресатов, и потому их жесты, несущие сакральный и профанирующий смысл, обращены в настоящее, а не бу-

⁸⁰ Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987. С. 209.

душее, но, задевая установленный порядок или миропорядок, они вскрывали экзистенциальное ядро явлений косвенно, в шутку, без обличительного пафоса, в блеске анекдота и оксюморона. Отсюда и сатирическая направленность «Чевенгура» с ее идеологическими контекстами, с аллюзией на конкретных людей и события.

Движение гротескных фигур отражает хаотичность бытия на момент становления и формирует ту иллюстрацию опрокинутости мира, тот «сельский молебен в честь избавления от царизма», что изображен в романе и который свидетельствует об энтропии рассудка на изломе социальной катастрофы. «Осмеяние», что нес с собой гротеск, снимало напряжение трагического мироощущения пореволюционной эпохи, но тем самым трагедия не становилась меньше: она обрела исполнительский размах. Неустойчивость отношений породила сама шутливости в революционной пляске «толпа», ибо подобна желе, что всегда подвижно и вязко, и чей смех вносил ощущение относительности всего сущего.⁸¹ Согласно концепции Пригожина, физическим обеспечением неустойчивости выступает всегда присутствующий на микроуровне хаос, из которого происходит усложнение среды (саморазвитие) за счет уничтожения, изъятия запрещенных, нежизнеспособных форм. Карнавал с его символикой уничтожения и амбивалентностью образов, которые характеризуют явление в состоянии его изменения, «незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления», являет пример такой диссипативной системы, основанной на принципах неравновесности и подвижности. И потому возрастание диффузии гротескных образов будет обусловлено хаотичностью самой динамики неустойчивого, становящегося явления, каковым предстал мир после революции.⁸² По мере погружения в глубь романа неопределенность положения города-призрака начинает действовать как реальный маятник диссипативной системы, движение которой включает трение. В романе такое трение создает полифонию «шутливости» толпы, в которой раздастся одинокий голос авторского сознания, рефлексирующего и сомневающегося.

Собственно карнавальным ландшафт будет образовываться с помощью карнавальной системы координат и создавать структуры не-

⁸¹ «Все акты мировой истории проходили перед смеющимся народным хором» (Бахтин М. М. Творчество... С. 524).

⁸² «Возрастание энтропии отражает хаотические свойства динамики, лежащие в основе явления» (Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. М., 1999. С. 100).

равновесных гротескных молекул. И здесь следует сказать об уравнении диффузии, что, по мнению ученых, обладает нарушенной симметрией во времени, так как оно описывает необратимое приближение к равновесному состоянию.⁸³ Сами гротескные образы, самовольно и своенравно диффундируя в смысловом пространстве романа, своей фрондой приуготовляют читателя к двойному восприятию текста, в котором «осмеяние» и «осерьезнивание» выступают как параметры одного явления, как два аспекта одного целого, что дают различное видение мира (тот же порядок и беспорядок). Равновесный Чевенгур представляет собой некий микромир как единственно стационарное решение неравновесной механики становления мира из хаоса преобразований, и в той же степени он является нестационарным построением утопических концепций по причине собственной внутренней неустойчивости. Чевенгур как фрактальный аттрактор, вырабатывал нестабильность внутреннего порядка: вся система города испытывает постоянные передвижки топографического характера, словно под действием тектонических разрывов, и таким образом обеспечивая взаимодействие максимонов, которыми заполнен эфир Чевенгура. Эфиром по теории С. Сухоноса называется физический вакуум — «пространство, плотно заполненное максимонами».⁸⁴ Принимая, что вещество и вакуум — антиподы в традиционной научной парадигме, он допускает существование мира — антимира, в котором вместо гравитации действует антигравитация, что приводит к расползанию пространства во все стороны, а вместо излучающего избыточную энергию вакуума — всепоглощающая субстанция, в которой на микроуровне действуют только силы сжатия. Чевенгур как микромир сжимает все, что попадает в него, и сжимающееся при этом эфирное пространство приводит к расширению вещественной структуры — так «антимир» незаметно переходит в «мир», меняясь местами.

Такая меняющаяся структура соответствует концепции гротескного тела, пребывающего в постоянном сложении и вычитании творимого и творящего. И потому допускаем: занимательный эксперимент по сжатию пространства, как «лента Мёбиуса», на которой мир и антимир незаметно переходят друг в друга, меняясь местами в динамически масштабной направленности, перейдя в обратный процесс разуплотнения, разбудит силы гравитации, распылит элементарные частицы (коммуноподобные) из максимонов чевенгурского эфира.

⁸³ Пригожин И., Стенгерс И. Указ. соч. С. 99.

⁸⁴ Сухонос С. И. Кипящий вакуум вселенной. М., 2000. С. 68.

Таково действие универсального чевенгурского пространства, из которого выкачено время. На наш взгляд, диффузный гротеск, проходя сквозь плотный эфир Чевенгура, и установит определенный «временной горизонт»⁸⁵, на котором будет держаться сама нестационарная система, упорядочивающая беспорядок. Считаем, что Чевенгурская утопия как стационарный микромир, расшатавшись до предела, преобразующей отражательной волной нашла или построила себе подобия по всей России: страна была структурирована по страшно-смешному лику ее коммуны. Но само пространство «Чевенгура» не избавляет от рефлексии: оно карнавальное, шумно и... страшно.

Отчаянные герои «Чевенгура» – свидетели не только мировой ломки, но и преобразования мира. Карнавализованное сознание художника допуская элементы «низкого», обнаруживая абсурд и гротеск, начинает «остранять» «сдвинутое» бытие из горизонтали «обыденного» в вертикаль «метафизическую». Платонов спешил передать бумаге весь творящийся абсурд перепаханного идеей бытия, трагикомедию пустопорожней идеи, охватившей сознание большинства. И если он и прибежал к героям-дуракам, то только оттого, что такие фигуры не требовали морализаторского обрамления, так как несли в себе и осмеяние и осуждение действительности, являясь солью народной смеховой традиции. Платонов показал то мрачно-торжественное крушение иерархии, сопровождаемое «повальным сумасшествием», что, отрицая мир прежний, сорванным в шепот голосом кричало о метаморфозе мира.

Осмеяние и осмысление (осерьезнивание) в первую очередь соотносится с юродством, или образом юродивого, который всегда «балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира».⁸⁶ Он одновременно является и осуждением и осмеянием людей, эдаким двуликим поношением миру. По мнению А. Панченко, юродивый – это гротескный персонаж. «Движение» Д. С. Лихачев называет одним из самых характерных примет юродства.⁸⁷ Роман «Чевенгур» буквально изрешечен трассирующими «потоками жадных странников», юродства ради. Юродивый, бывший ярким обличителем и порицателем благополучного мира, после «бунта» кромешного мира стал одним из многих, коих тысячи, тьма тьмущая тех, кто «из лебеды и крапивы щи варит». Потому, как нам думает-

⁸⁵ Пригожин И., Стенгерс И. Указ. соч. С. 82.

⁸⁶ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» в Древней Руси. Л., 1976. С. 93.

⁸⁷ Там же. С. 6.

ся, позволительно рассматривать феномен юродства в измененной категории — множественности, своего рода коллективном теле, групповом теле, который несет вериги юродства. Заметим, номинативным регулятором феномена юродства в романе является именно Копенкин, собирая под свои знамена всех встречаемых «юродивых», «дурачков», «прокаженных», сам будучи не от мира сего, напустившим на себя дурь крестоносцем, снаряжающим войско в поход за гроб Люксембургов. Его юродство не только вызов обществу — это провозглашение и распространение новой идеологии, это свидетельство воцарения «кромешного» мира, заместившего настоящий. Карнавализованное сознание выбирает именно этот прием амбивалентного замещения — перемены мест как основного в традиции обрядования, оборачивания. Маска юродивости, обратив дионисийский лучом, оставляет героев Платонова в амплуа «драматических психов», которые, совмещая осмеяние с осуждением, *«рассеивали тяжесть горящей души народа»*. А так как антимир «Чевенгура» — это мир неупорядоченный, карнавальное мир спутанных отношений и амбивалентных образов, нелогичный мир с подвижным хронотопом, то он смешной. Но чтобы антимир стал смешным, как утверждает Д. С. Лихачев, «он должен оставаться миром скитаний, неустойчивым, миром всего бывшего».⁸⁸ Таким образом, мы вернулись к установке стационарной хаотичной системы, что обуславливает взаимопроникновение мира и антимира. Мир неблагополучия и несчастья, бывший «смеховой», свои несчастья, неустойчивость, неупорядоченность переносит в реальный мир, тем самым внося в него элементы маскарадности. Он и несет с собой то карнавализованное сознание, что возникает в результате «бунта» кромешного мира, т. е. вследствие перехода элементов смеховой культуры в нормальную жизнь. И потому юродивые персонажи, расплываясь средой максимонов, превращают мир в антимир, и численность их множится от страницы к странице: *«Бог свободы Петропавловки имел себе живые подобия в весях губернии»*. Чевенгурцы изъясняются по преимуществу парадоксами. Юродивые были лидерами толпы, выразителями ее «смутной» совести, ее подавленного страхом нравственного чувства. Юродивые были обязаны проклинать опричников и царя Ирода, они искали общественное зло и указывали на него. Попадая под карнавальную ливень, юродство подвергается инверсии: гонимый

⁸⁸ Лихачев Д. С. Смех как «мировоззрение» // Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 59.

скоморох-вещун может превратиться в действительного творца нелепицы (перенос домов и садов был вызван необходимостью укрепить единство и дух прочих). «Чевенгур» как раз являл собой тот мир рогожи, мир неустойчивых отношений, когда «массы людей скитались «меж двор»»⁸⁹, что стал возможным вследствие социальной катастрофы, «кризисом явлений» распластавший и ввергнувший в безумие всю страну. Перемещение верха и низа в карнавальной системе образов несет в себе амбивалентное отрицание, логика наоборот и наизнанку поселяется в сознании чевенгурцев глубоко и надолго. Прожект фундамента Коммунизма, который так настойчиво осуществлял Чепурный со товарищи, читается как одна из сказок Бочки Дж. Свифта. Всеобщее опрощение оборачивается несправедливостью для каждого отдельно взятого: он лишается своеобразия, инаковой штучности. «Жизнь сделала крошечный мир (мир антикультуры) слишком похожим на действительность, — пишет Д. С. Лихачев, — а в мире упорядоченном показала его фактическую неупорядоченность — несправедливость».⁹⁰ Именно эта несправедливость задевала Платонова как писателя и гражданина, именно ее он подверг осмеянию и осуждению в своем единственном романе, так и не ставшем вечевым колоколом для современников, для тех, кому предназначался и ради кого писался.

Итак, «Чевенгур» Платонова — это и есть «трагедия плюс сатирическая драма»: в нем устами «дурака» дается онтологическое определение революции: *«революция — насильная штука и сила природы»*, и тем самым достигается апогей осмысления действительности происходящей. Подвижный хронотоп романа при всей своей нестабильности отражает изменение границ нового мира: революционный карнавал ввел масштабность пространства, в которой время то сжималось, то растягивалось пружинной, — отчего реальные явления и предметы приобретали фантастические черты и нарушали законы формальной логики. В игру «узнавания», выражаясь словами Бахтина, был вовлечен весь мир.⁹¹ И Чевенгур, как место, где постоянно происходит пространственное перемещение (а всякое движение, говорит Бахтин, есть перемещение топографически полярное), соотносящееся со становящимися координатами мира, становится тем «порогом», которому Бахтин отводит сюжетобразующую функцию. И не перешагивая этот «порог»,

⁸⁹ Там же. С. 67.

⁹⁰ Там же. С. 66.

⁹¹ Бахтин М. М. Дополнения... С. 110.

как указывает ученый, но застывая на нем, окунаясь в это «пограничье», возникает «иерархическая перспектива мира»⁹² рабочих и крестьян. И во все времена эта картина была ужасна. Однако прозу Платонова объявили надуманной, злостной пародией, не имеющей ничего общего с настоящим, не признавая реальные корни ее, застрявшие в историческом ландшафте народной культуры. Таким образом, осознавали, что это правда (рецензии Черняка, Соловьева), но недопустимая, страшная. «Осмысление» было смерти подобно — кто же все-таки задумывался, то удел был определен строго топографически — вниз — в смерть. Платонов добился только собственной изоляции. И как фигура «невнимания» он на протяжении десятилетий пользовался славой мрачного экзистенциалиста.

Трагикомичность — это тот абсолютный декор, без которого человеческое существование перестает быть экзистенциальным, или иначе: гуманистическим. Считаем, что в «Чевенгуре» трагедия восставшего народа разыгрывается по всем правилам — это козлиный хор, нашептывающий тризну о самом себе, ибо чувствует смерть изнутри, своими кишками. И этот нестройный хор доказывает зрителям парадокс: «human band» коллективизмом разрушается».⁹³

В шаткий период смещения пластов уцелевшая старая культура примеривалась и приглядывалась к оседающим частицам «взвихренной Руси». Хаос представлений, вызванный эпохой постреволюционного кризиса, вследствие трагических переживаний, социально-политической нестабильности вырабатывает сознание, карнавализованное в диалоге с исторической драмой. Это сознание оказалось востребованным для преодоления тяжести индивидуального существования на период становления новой государственности. Можно сказать, что оно возникает в той «отчуждаемой» голове Орфея, что осталась пифийствовать в храме, утвержденного насилием культа.

Когда бытие было неустойчиво, только упорядочивались отношения, пока обюрокрачивалась (осерьезнивалась) власть «большинства», оттачивая свою стратегию и тактику «госзаказа», настраивало свое ироничное перо меньшинство, из чувства самосохранения втянутое вглубь собственного «я». И поскольку писатель должен раскрывать не готовое бытие, а, выражаясь словами Бахтина, «незавершенный диалог со становящимся многоголосым смыслом», то потрясения, кризисы, «бури и натиск» заставили писателя соединить серьезность стра-

⁹² Бахтин М. М. Дополнения.... С. 112.

⁹³ Мамардашвили М. К. Необходимость себя. С. 179.

дания и гротеск формы. Писатели М. Булгаков, Ю. Олеша и А. Платонов, остро переживая незавершенность своего диалога с обществом, создали произведения, в которых «обратная» перспектива мировидения запрятана в гротески. Используя метод гротеска, «ироничное меньшинство» изображало — кто с легким изяществом, кто с виртуозным косноязычием — те чудовищные уродства, ту обыденность абсурдных ситуаций, что явились следствием тектонического разлома социального устройства общества.

Поскольку карнавальные пародии, увенчания и развенчания, «отрицая, одновременно возрождают и обновляют»⁹⁴, то «снижение» становится главным художественным принципом карнавального гротеска. Жизнь в антиномиях, в «пограничье» определяет характер и поведение людей. Все охвачено двусмысленностью, все во власти этого очистительного дождя. Образы амбивалентной сферы, отсылая читателя к серьезному восприятию мира, сохраняли трагическое мироощущение действительности под сатирическим колпаком, отражая восприятие «сдвинутого» бытия в его неразрешимых противоречиях. И потому можно заключить следующее: неравновесность, амбивалентность, дихотомия противоположных смыслов, диффузионность гротескных образов, парадоксальность мышления и двойственность восприятия будут характеризовать сознание человека, творящего именно в этот кризисный, катастрофичный отрезок времени. Причем амбивалентность образа, срывая эффектный плащ «осерьезнивания», свертывает утопический взгляд на «дела давно минувших дней» и заставляет согласиться с тем, что представленная автором «картинка» не вымыслена, а, наоборот, остра рельефами и, тленье избежав, по-прежнему свежа.

Великие пересмешики — это те же юродивые, «частные мыслители», что всегда «на виду» и «на обочине», но способны раздвигать границы сознания своим метким амбивалентным словом, сравнением, парадоксом, несущим в себе особую метку объективной реальности. Их «поэтические» вольности — метафизические сжижали бытия. Иронии следует принимать как способ самоидентификации, как особый культурный код. А вот изымая гротеск как особую метку реальности, творец выходит из «незавершенного диалога со становящимся многоголосым смыслом», тем самым лишая себя возможности раздвигать границы сознания реципиентов, множа паству, а не учеников.

⁹⁴ *Бахтин М. М.* Творчество... С. 16.

Александр Марков
Гротескное в историческом сознании

Расширение смысла понятия «гротеск» сопровождает литературу Нового времени с самого ее начала. Конечно, это непосредственно связано с изменением понимания возможностей и смыслового потенциала истории, изменением, которое и ознаменовало культуру Нового времени. Усложнение этической позиции прозы, как и разработка возможностей поэтических форм, говорит об этой области гротеска в системе искусств, архимедовой точке опоры вымысла. Присутствие этой точки модифицирует «понятный» мир словесности. Гротеск вводит небывалое в понятный мир событийности и обостряет возможности художественного открытия: делает творческое историчным в сравнении с собой как стабильной точкой отчёта, неизменной данностью, и тем самым учреждая художественные формы не просто как варианты подражания, но как парадигмы понимания мира. Данная среди всех художественных приёмов и форм гротескность, эта полная происходящая в какой-то точке метаморфоза смысла, которую нельзя игнорировать, и позволяет быть поэтичным, созидательным произведению словесности, субъективная позиция понимания мира в котором ещё не выяснена, и не прояснён конечный смысл метафор человеческого отношения к миру, лежащий в основе этого произведения, т. е. почему в прозаическом произведении отождествляется такое-то этическое действие с такими-то объективными результатами. Именно эта гротескная сторона понимания истории, наличие в мысли об истории принципиально «невозможного», позволяет уточнить развитие мира «воображаемого» в новоевропейской литературе, чему и посвящена наша работа.

Если трагический пафос классической историографии, а именно изображение в ней исторического деятеля как трагического героя, достаточно изучен, то гротескное мышление в классической историографии — тема весьма новая. Вместе тем осознание такой жанровой возможности поможет уточнить и пределы трагического опыта и интерпретации трагедии историком, теснее показав связь сознания историка, представления знаний и читательского восприятия. Эта связь видна прежде всего в литературных казусах, происходивших с наследием историков. Так, единственный в античной литературе случай,

когда пародия по своему художественному уровню превосходила оригинал — это творчество Лукиана, часто пародировавшего расхожие литературно-философские жанры эллинизма и являющегося безусловно более крупным писателем, чем авторы фантастических повестей и бесчисленных диалогов. Или же признание «стратегом» шедеврами прозы в различные эпохи, что само по себе может показаться гротескной идеей, говорит об особой читательской оценке: автор должен уметь изложить правильным языком очень сложную и непредсказуемую ситуацию, это будет самой феноменологией искусства, в данном случае военного искусства.

Итак, как возможна гротескность не в отдельных эпизодах, а в самом историческом сознании? Гротескным для исторического сознания был бы только один тип утверждения, а именно, что лучше иметь дело со злыми людьми, чем с добрыми. Ибо здесь идёт речь уже не просто о выстраивании определённых возможностей выгоды для политика, что было бы парадоксом, а не гротеском. Здесь речь идёт о несводимости ситуации к общим местам понимания человеческого намерения и возможностей развития событий и невозможности в ходе самого рассуждения уловить семантику, что же означает здесь обозначение «злой человек» или «добрый человек». Это запаздывание семантической оценки за метаморфозами жизни и является гротеском.

Пример такого рассуждения мы встречаем у историка, которого можно считать одним из основателей, наравне с его старшим современником и другом Макиавелли, новоевропейского отношения к пониманию политики, обходящегося без философски мотивированной телеологии, — Франческо Гвиччардини. Гвиччардини, как известно, удостоился высокой оценки Монтеня, что говорит о реальном культурном значении этого писателя в эпоху становления новоевропейского «экспериментального» типа научности. В своих «Заметках политических и гражданских», которые вскоре после опубликования удостоились названия «Золотой книги», Гвиччардини пишет (№ 5):

«Будь люди достаточно разумны и благодарны, господину следовало бы при всяком случае оказывать всевозможные благодеяния своим слугам, однако опыт показывает — и я испытал это на себе с теми, кто мне служил, — что когда у слуги уже всего полно или когда господин не одарит его, как прежде, тот его бросает. Кто думает о своей выгоде, тот пусть зажмёт руку: слугам лучше недодать, чем передать, — удерживать их надо больше надеждой на награду, чем самой наградой, а чтобы сохранять доверие, надо изредка щедро одарять кого-нибудь одного, и этого довольно. Ведь люди от природы так устроены, что на-

дежда возбуждает их больше, чем страх; их больше утешает и обнадеживает пример одного благодетельствованного, нежели устрашает вид тех многих, с кем поступили дурно».

Если метод кнута и пряника, изложенный в середине заметки, весьма понятен, то предположение о возможности разумности людей оказывается совершенно фантастическим, но на этой фантастике строится сложная логика добра и зла. Ведь действительно, одарять одного, чтобы другие на то же рассчитывали, возможно, только если это очень злые люди, которых уже не запугать взысканиями. Значит, именно со злодеями, с которых и так взыскивается, имеет дело герой Гвиччардини. И со злыми людьми, оказывается, имеет дело надежнее, потому что эффективнее окажется «надежда». Такой парадокс, который трудно изложить в виде прямого расчёта и даже невозможно представить в виде системы силлогизмов, может иногда встречаться в анекдотическом виде. Но если современный анекдот построен на неувязке двух шкал ценностей и поэтому несовместимой интерпретации одного факта, то здесь несовместимы реальное и виртуальное историческое развитие, авторское описание и поведение героя. Каждый, автор и герой, предлагает своё толкование, и эти толкования невозможны каждый с точки зрения другого, но они как-то осуществляются.

Неким аналогом рассуждению Гвиччардини могли бы стать выкладки в духе того, что злые люди более предсказуемы, что злой человек действует прямо против тебя, и ты потому ухватишь эти нити, и выведешь его на чистую воду и покажешь свою славу. Но такие рассуждения могут подразумеваться как часть исторического дискурса только в том мире историографии, в котором состоялся переход от историй к образам, от эпизодов судьбы, формирующих знание, — к возможности телеологии истории в другом типе повествования, в другой «прозе».

Бесспорно, речь идет о греческой экзегетической культуре, сложным образом повлиявшей и на культуру Ренессанса. Дело в том, что греческая мысль отождествляет термин и определение, и потому терминология в этой устойчивой культуре всегда достаточно онтологизирована, памятуя о своём обосновании. Именно первичность возникновения термина означала и возможность чистой мысли, некоторого чистого судьбоносного эксперимента. Введение новых терминов христианством (усия, ипостась), взятых из философии, и было введением новой культуры мышления. Отсюда такая важность в эпоху соперничества философских программ (поздняя античность, как и поздняя Византия) принципа выразительности и описания.

Соответственно, греческая экзегеза всегда оперирует возможностями не просто допускаемыми, но мыслимыми, которые были бы гротескны в своём линейном историческом осуществлении. Так, например, Григорий Нисский рассуждает о знаменитом стихе Книги Премудрости «Господь создал Мя началом путей своих», который использовали ариане как доказательство тварности Бога-Сына. Греческий святитель, как и западные авторы, обращает внимание на то, что перевод не вполне точен или же искажён при переписывании, и лучше было бы сказать «стяжал», а не «создал». Но тут же добавляет рассуждение о том, что даже если правильно «создал», то нужно понимать это в смысле домостроительства Воплощения. Так не стал бы рассуждать западный автор, чтобы строить весьма интересное истолкование, вполне по законам экзегетики, на *мнимом* утверждении: ведь Григорий Нисский не доказал, что правильно как есть, и невозможно придумать иначе, хотя только что говорил о неточности! То есть перед нами предстаёт как бы область природного, чистого, непредсказуемого становления, по отношению к которой рассуждение оказывается гротеском.

Рассуждая о клятве Ирода и о том, что лучше было бы её преступить, и крупнейший западный экзегет Иероним Стридонский, и крупнейший восточный экзегет Иоанн Златоуст обращаются с риторическим вопросом к Ироду. Но если Иероним формулирует это обращение: «А если бы она сказала тебе убить отца, убить мать, ты бы это сделал?», то Иоанн Златоуст говорит более гротескно: «А что, если бы она потребовала не голову Иоанна Крестителя, а твою собственную голову?» Если первое можно представить и как историческую действительность, и как историческую возможность, то второе возможно только как толкование самой речи Иродиады и её дочери, такая ситуация просто невозможна, и в этом смысле представляет собой точный слепок ситуации дружбы со злыми. Как и у Гвиччардини, это только мысленный эксперимент, недействительный и невозможный в перспективе истории. По тем же принципам невозможное возникает даже в мире оспариваемых мыслей, среди тезисов, которые восточные экзегеты приводят как примеры ошибок, хотя, казалось бы, их ошибочность и так совершенно очевидна. Например, совершенно неприемлемое нравственно толкование слов отречения ап. Петра «Я не знаю этого человека» как исповедания богочеловечества, а не человечества, упоминается у восточных церковных отцов именно исходя из целого признания богочеловечества в истории, в котором могут быть такие гротескные отклонения, которые необходимо риторически оспорить.

Как могла повлиять экзегетика, присущая только греческому слову, на становление европейской историографии? Пути здесь могли быть сложными и шли через некоторые казусы «эрудиции», знания о представлениях прошлых эпох. Отметим, например, межконфессиональную полемику, которая, в лице участников Ферраро-Флорентийского собора, воспроизводила ту же самую схему принципиально невозможного, но в полемических целях. Это, например, отрицание православными полемистами очистительного огня из соображений того, что это напоминает зороастризм. Именно эта схема предопределила, для построения мира невозможного, и особый риторический стиль рассуждения образованных греков, который и должен вместить факты знания и образования, в котором тезис оспаривается периодом, имманентной логикой дискурса, т. е. опять же выразительностью, а не моделированием возможностей логики, как и множество «интеллектуальных» отсылок к античным образам, каковые неожиданные отсылки именно имитируют «невозможное». С другой стороны, постоянное развитие в Византии апофатического богословия и новых типов богословского языка (спекулятивный метод Максима Исповедника, поэтическое богословие Симеона Нового Богослова) тоже способствовало утверждению такого исторического мышления, которое действовало и после падения Византии, в восприятии западных влияний в богословии как допустимых именно в силу их «невозможности» в местном контексте и остающихся казусами изменения «выразительности».

Рассмотрение предпосылок гротескности в античном рационалистическом и историческом слове позволяет лучше понять и задачи историка, и действенность самой античной риторической культуры. Многие предпосылки новоевропейского сознания окажутся результатом риторической интерпретации гротеска, когда деятельность мысли оказалась освобождена от задач предельного философского обоснования бытия, которые решала схоластика.

Чёткое понимание места гротескного исторического мышления позволяет уточнить, как Средние века определяют литературу Нового времени, вымысел сюжетов и речи. Если раньше поэзия выражалась в жанре, то теперь, в становлении культуры Нового времени, она выражается в единстве субъективного плана созерцания. Ум уже не созерцается из жанровых форм речи, но соединяет с собой реальность, обеспечивая единство мысли и вещи во многонаправленной речи — множественном созидании мира мысли. Здесь и оказывается возможным влияние знания о прошлом на художественное познание.

Приведём два примера влияния средневекового на Новое время. Поздневизантийские историки в своих вводных оборотах явно ориентируются на богослужебные книги. Историки исихастские (Никифор Каллист) ориентируются на постную триодь, а именно на сложные последовательности разговора о событиях поста и Страстей, историки гуманистические (Лаоник Халкокондил) на цветную триодь — разговор как весть, а историки туркократии (Сфрандзи, Дука, Кривоул) — на mineю, на события, каждое из которых имеет определённую оценку. Отсюда следует особенность восприятия живописи в новогреческих поэтических жанрах. Живописность в греческом контексте — это «мировоззрение», определяемое доказательствами. Центральная проблема, проблема воображения, решается здесь как выход к наиболее выразительным общим идеям, и в этом разгадка влиятельности в этом контексте сюрреализма, как раз работавшего с возможностями осуществляемой выразительности. Здесь наблюдается вовсе не болезнь художественного языка, а утверждение реальности и субъекта, и объекта. Живописность — повод к умозаключениям о простых вещах, и отсюда в современном греческом изобразительном искусстве преобладает фантастичность и при этом прямота изображения.

Другой пример: победа в ходе богословского развития стоической традиции над платонической в греческой аскетике, Лествичника над Евагрием. Её можно оценивать очень по-разному, но это не будет особенно плодотворно. Плодотворно будет увидеть, каково было последствие этого для новогреческого литературного процесса: победа школы и программы на каждом витке сложного развития новогреческой поэзии. Если послеромантическая проза Европы стремилась раскрыть принципиально сокровенное в жизни, весь эротический пафос её именно в этом, то здесь сокровенное должно стать доказательством несокровенного. Поэтому в Греции семантический диапазон слова литургической поэзии раскрывается в художественной прозе, которая не есть просто воспоминание или размышление над действительностью, но утверждение социальной действительности художественного понимания. Эти два примера показывают, что греческая рецепция возможностей художественного развития Нового времени показывает, как осуществляются в литературе «невозможные» для неё, неместимые ей высокие идеи.

Бесспорно, восприятие греческой культурой Нового времени началось уже в XVII в. с появлением вымысла в литературе, что выразилось и во множестве смещений акцентов в традиционной риторике (в частности, разрыве изображаемого в похвале с реальной историей, вырав-

нивании истории под желанный «всегдашний героизм», например — что доходит до абсурда, например, один греческий ритор в патриотической похвале Криту хвалит за то, что он сражался со всеми и выстоял, и перечисляет все соседние народы, включая греков! — ему главное перечислить всех, а не здравый смысл). Необходимо отметить, что вообще в греческом языке того времени слово «выражение» («экфрасис») означает вовсе не то, что оно означает в современной грамматической традиции. Слово «выражение» означало не дополнительное восприятие, а скорее сам феномен, данность, «выражает» — это есть. Такое необычное словоупотребление в серьезных богословских текстах связано и с главной темой богословского спора XVII в. — воспринимаемость акциденций.

Для научно-богословских представлений греков той эпохи чудо двузачно, ибо доказательством в нём является факт. Так, огонь вавилонской печи был росой для трёх отроков, но был реальным огнём. Самый богословский язык того времени не позволяет предполагать, что три отрока были как-то защищены от огня, нет, огонь имеет две реальных природы: обычную для всех и чудесную для отроков. И в эту барочную эпоху чудо признаётся всеми через его неподдельную реальность для его главных участников, реальность наглядно, как на картине, данную. Возможность акциденций без субстанций — это полностью в смысле исторического мышления гипотетическое предположение, основанное на том, что те же чувства, что выдвигают гипотезу, понимают вещь через акциденции, вопреки предположениям новейшей европейской естественных наук о понимании именно субстанций.

Это теологическое представление греческого XVII в. о чистом восприятии акциденций, в частности в случае первого дня творения, когда акциденция-свет была без субстанции-солнца (сотворённого в четвёртый день), согласуется с мифом европейской послеромантической литературы о «первом дне творения» как некоем платоническом состоянии общей тишины и чистоты, отсутствия хаотического смещения субстанций. Этот миф, с одной стороны, исходит из того, что усложнение ведёт к хаотичности, т. е. проецирует человеческие взаимоотношения на природу, а с другой стороны из понимания идеального как созданного беспримесно. Это второе имеет свою структуру причин, ибо наличными требуются все причины. И вот как раз романтическое понимание научного языка как в основе своей первородного, гибкость и возможности выразительности которого (акциденции) и дают понять саму природу (например, романтический миф о санскрите как о духовном праязыке) передают эту структуру причин вместе: это при-

чинение идеального и постижение в качестве не реального, а идеального и парадигматического. Это понимание научного языка как перво-родного у романтиков, как диктующего законы самой жизни, культуре и истории (это тема специального исследования, в том числе в связи с метаморфозами идеи нации) столь же определяет статус истины в художественной литературе, сколь «гротескность» исторического мышления Ренессанса, о которой мы говорили, определяет статус истины в познании казусов древности. Ведь в обоих случаях перед нами вычлененная область осуществившегося познания, структурирующая всякое познание казусов (т. е. все иное и остальное) как парадигматическое, как принадлежащее организованной форме познания, утверждающей парадигматическое значение творческого отношения.

Откуда происходит гротескное мышление? Конечно, оно происходит из некоторых литературных матриц: утверждение «исторически невозможного» — это утверждение реальности *языка* как того, что находится вне этого исторически невозможного, и может описать «по ходу дела», по ходу развертывания сюжета, в том числе и его. Можно вспомнить как символ описание ада в самых простых духовных текстах, данное именно в гротескных образах «клокочущего» огня, «стремительной» реки. Гротескны не невероятные сюжеты, а невероятные эпитеты, которые оказывают литературное влияние и создают устойчивость литературного мышления. А как влияет аскетическая словесность на художественную словесность, показывает тот факт, что, например, «размышления на сельском кладбище» восходят именно к аскетическому совету размышлять над могилами, и к совету рядом — прогуливаться, чтобы развеяться в случае усиленной атаки демонов. Это структура казусов аскезы и одновременно структура мысли о будущем и о смерти влияла на осуществившуюся позицию поэта: аскеза в мире поэта «невозможное» и «гротескное», а мысль о будущем — «акцидентия» его творчества в приводившемся «греческом» смысле.

Духовная традиция для новоевропейской культуры оказывается неким начальным стилем отношения к реальности, в отличие от стиля письма, реализующего поэтические возможности. Сюжет романа развёртывается «акцидентально», а творческое познание претендует быть осуществившимся «невозможным» познанием, преодолевающим противостояние «гротескного» невозможного и возможностей языка мысли. Обособление идей, принадлежащих теперь миру субъективности, в начале собственно Нового времени привело к поэтической форме, выражающей парадигматическое становление субъективности: не

строфа, а строка стала единицей; последовательность строк символизирует парадигматичность.

В связи с греческим «гротескным» пониманием акциденций можно вспомнить особенности гротескового романтизма, опять же комментирующего благодаря «терминологичности» греческого языка нами исследуемое «влияние невозможного на возможное» в Европе. Греков в те года настигло внезапное ощущение истории, участия в сложных переплетениях мировой истории, но и ощущение возможностей языка, возможности влиять на историю и основные символы социальной жизни. Отсюда наглядность, но и проблематичность исторического языка всех греческих романтиков, которые обязательно имели другую культуру за плечами и разного типа «школы», т. е. литературные сообщества. Все дальнейшие романтические движения — это «школы», т. е. имеющие чёткие границы художественные направления, что само по себе символично с точки зрения «акцидентальности» греческой литературы. В греческом случае теория («невозможное» в обычной словесности), выраженная в литургической поэзии («школа» в указанном смысле), влияет на позицию автора.

То же самое мы наблюдаем в духовной литературе, в греческих пособиях по духовной жизни XVIII–XX вв., которые как бы комментируют становление новоевропейской художественной прозы. Постоянно в этих книгах ведётся речь о том, какие бывали видения, предстаёт система видений, но при этом дана твёрдая мотивировка внутри целого, например, такое-то видение «весточка от царя», подразумевающее дальнейшую встречу. По тому же принципу устроен энкомий Никодима Святогорца Симеону Новому Богослову, созданный вместе с церковной службой, но по жанровым причинам не могущий быть его частью — потому невольно это независимое выразительное слово. По тому же принципу построено и современное житие любого афонского старца, его видения важны в структуре становления его жизни как служения. Но так же устроены и его поучения, они даются не как риторическое постижение другого человека, к которому обращено поучение, а как участие и самого человека в возможности осуществиться поучению. Так, например, один афонский старец не любил тех, кто приходил слушать поучения из праздного любопытства, и говорил, что в ад пойдут не только совершившие преступления, но и праздные. Это отождествление выясняемой действительности (человек пришёл просто из любопытства), т. е. исторического понимания, условий поучения, с содержанием самого поучения, с окончательными выводами из него, показывает, что эти афонские старцы принадлежали вполне Новому времени, «эпохе романа», постриторической культуре.

Романтическое отношение европейской культуры эпохи романа к Греции — это отношение к каждому явлению как к стилю. Тогда художественная речь становится макроуровнем — самой жизнью, а размышление — микроуровнем усвоения традиций. Но гротескное понимание истории как невозможности реализации блага в пространстве истории, например «благого правления», не могло вытеснить окончательно другие жанровые традиции, жанровые мотивы отличия поэзии и прозы как форм познания. Отсюда открытия Данте-гностика в XX в. (а именно того, что Данте, благодаря «обратной перспективе» богословской интерпретации поэтики, оказывается впереди всех возможных знаний о поэзии, которые дедуцируются из целого, превышающего всякое знание и аккумулирующего его) были и открытием того, что поэзия обгоняет прозаическое восприятие. То есть поэзия оказывается полнотой, заведомо превысившей всякое историческое сознание. Так гротескное в историческом мышлении оказывается и возможностью неисчерпаемой и при этом фундаментальной интерпретации поэтики основателя европейской художественной литературы.

Так «невозможное» легализовывало всё возможное, структурировало пространство для него, хотя бы это возможное (как в случае Просвещения) и пыталось уничтожить невозможное, что, конечно, не удалось, породив при этом новое понимание *языка*. Рассмотрение осознания «невозможного» в истории в эпоху Ренессанса и «невозможного» в языке в романтическую эпоху может уточнить многие аспекты расширения охвата мира в романе, а именно как это расширение связано с усложнением мира героев, каждый из которых в той или иной степени, в поведении или в самом своём историческом существовании, в меру самого понимания его позиции и его веры есть человек невозможный.

Лилия Брусиловская

Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира (на примере творчества Г. Миллера и С. Довлатова)

Подводя культурные итоги XX в., можно предположить, что он оказался для человечества как самым трагичным, так одновременно и одним из самых плодотворных периодов, особенно в области технических достижений и расширения доступности информационного пространства. Изменились представления об искусстве и его критериях, встал вопрос о роли и месте личности творца и ее адаптации в современных условиях.

Как выжить в обществе тотальности, будь то всепроникающая массовая культура или непробиваемый, на первый взгляд, гранит политической идеологии, при этом сохранив собственное творческое лицо? Самый искусительный соблазн для художника – впасть в бесконечное морализаторство и дидактизм по поводу «испорченности нравов», «измельчания современного человека», таким образом, взяв на себя роль некоего Верховного Судьи человечества и поставив себя гораздо выше всех живущих в одно время с ним. Гораздо сложнее осознать себя частью целого и, не впадая в бесконечное отчаяние, не осуждая и не оправдывая, попытаться понять и отразить человеческую жизнь во всей ее пестроте и неоднозначности. Наиболее приемлемые определения, которыми можно обозначить способы выживания некоторых художников в XX в. – это трагический оптимизм или иронический пессимизм.

Судьбы различных художников и мыслителей XX в. не менее причудливы, нежели их творчество. Одни, подобно М. Шолохову или П. Пикассо, прожили долгую жизнь, познали сполна признание и поклонение и умерли своей смертью. Другим – А. Модильяни или А. Платонову – было не суждено познать любовь благодарной публики, и они умерли в бедности сравнительно молодыми, а бешеная популярность пришла уже после их смерти. Но существует еще ряд творцов, чья жизнь подразделяется как бы на две неравные части: вначале

активное неприятие, отказ в каких бы то ни было художественных достоинствах, затем, к концу жизни, признание, литературный и коммерческий успех. Примером подобной судьбы могут служить такие разные, на первый взгляд, совершенно непохожие друг на друга писатели и мыслители, как Г. Миллер и С. Довлатов.

Эти авторы, жившие в разное время, в разной культурной ситуации и в разных странах, тем не менее имеют между собой больше общего, чем различий. В первую очередь это связано как с отношением общества к ним, так и с отношением их к этому обществу. Их герои представляют собой необычную разновидность бунтарства. С одной стороны, любые общественные и житейские телодвижения вызывают у них неприязнь. Казалось бы, их удел – плыть по течению, а единственное желание – чтобы все окружающие оставили их в покое. «Я... стараюсь избегать ненужных забот, – говорит герой Довлатова из повести «Чемодан». – Ем что угодно. Стригусь, когда теряю человеческий облик. Зато – уж сразу под машинку. Чтобы потом еще три месяца не стричься.

Пропусту говоря, я неохотно выхожу из дома. Хочу, чтобы меня оставили в покое...

В детстве у меня была няня Луиза Генриховна. Она делала все невнимательно, потому что боялась ареста. Однажды Луиза Генриховна надевала мне короткие штаны. И засунула мои ноги в одну штанину. В результате я проходил таким образом целый день.

Мне было четыре года, и я хорошо помню этот случай. Я знал, что меня одели неправильно. Но я молчал. Я не хотел переодеваться. Да и сейчас не хочу.

С детства я готов терпеть все, что угодно, лишь бы избежать ненужных хлопот...»¹

В этих строчках скупое упоминание, как некоей якобы незначительной житейской характеристики невнимательной няни, постоянно ожидавшей ареста, говорит читателю достаточно много о жизни в сталинскую эпоху, о проникновении страха во все слои населения и о той трагической неизбежности, которую невозможно предотвратить, но от которой можно прикрыться щитом иронии.

Однако все друзья этого персонажа, среди которых он чувствует себя уверенно, постоянно нарушают все общественные нормы: «Каж-

¹ Довлатов С. Чемодан // Собрание прозы в трех томах. Т. 2. Лимбус-пресс, 1995. С. 306.

дому из них постоянно что-то угрожало. Все они признавали единственную форму самоутверждения — конфронтацию».² Но и сам герой, при всей его кажущейся вялости и неподвижности несет в себе неопределенное разрушительное начало, которое ощущается окружающими: «Приличные знакомые мне говорили:

— Не обижайся, ты распространяешь вокруг себя ужасное беспокойство. Рядом с тобой заражаешься всевозможными комплексами...»³

Подобная же публика окружает и героя Миллера — в описании круга своих друзей он использует исключительно темные краски: «Я не мог припомнить случая, когда бы видел Ульрика по-настоящему радостным. Он мог рассмеяться, вполне искренне, сильным, здоровым смехом, но, успокаиваясь, словно опускался на ступеньку ниже. Что касается Стенли, то единственное подобие радости, на какое он был способен — это выдавить из себя кисленькую, как карболка, улыбочку. В моем окружении я не знал ни одного, кто был бы весел или, по крайней мере, был бы оптимистом по природе. Мой приятель Кронски, который сейчас работал врачом, вел себя как обеспокоенная мамаша, если находил меня в радостном расположении духа. Он говорил о радости и печали так, словно они были патологическими состояниями организма — противоположными полюсами маниакально-депрессивного цикла».⁴

Все эти персонажи производят впечатление людей не просто занимающихся не своим делом, но и с трудом представляющих, в чем же оно состоит. Им тесно в любых социальных и культурных условиях, они охвачены чувством какого-то смутного «предназначения свыше», но по каким-то причинам невоплощаемого. Отсюда — мучительное, всепоглощающее ощущение непонимания тебя окружающими, бессмысленности любой деятельности и неправильности устройства всего мира. Один из друзей героя Миллера, доктор Кронски, так отвечает на ироничное предложение приятелей попробовать баллотироваться на пост президента США: « — Я не придурок какой-нибудь, — отвечал он, кокетничая, — а вы думаете, я не смог бы стать президентом, если бы захотел? Думаете, надо много ума, чтобы стать президентом Соединенных Штатов? Нет, я хочу настоящей работы. Хочу помогать людям, а не дурить им головы. Если бы мне дали власть над страной, я бы

² Довлатов С. Чемодан // Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. СПб.: Лимбус-пресс, 1995. С. 299.

³ Там же.

⁴ Миллер Г. Сексус. СПб.: Лик, 1994. С. 40.

устроил основательную чистку. Для начала я бы кастрировал таких, как вы.

Так он мог болтать бесконечно: чистка мира, приведение в порядок хозяйства, подготовка почвы для будущего братства людей и империи свободной мысли...

Как наш мир день ото дня тащился без мудрого руководства Кронски, оставалось тайной, так и не раскрытой. В своем анализе мировых проблем Кронски не имел сомнений. Все явления: паника, депрессия, потопаы, революции, моры возникали лишь для того, чтобы подтвердить его суждения. Бедствия и катастрофы приводили его в восторг; он кричал и пыхтел, как зародыш мировой жабы. И никто не спрашивал его о личных делах. Личные дела его замерли. В настоящее время доктор Кронски отрезал людям руки и ноги, и никто не ждал от него большего... Для Новой Республики Человечества он планировал чудеснейшие образцовые дома, но, как это ни странно, собственное гнездо не мог избавить от клопов и прочих паразитов. Озабоченность мировыми событиями, приведение в порядок Африки, Гибралтара, Гваделупы и так далее, не давала заняться собственными делами: его дом был всегда в беспорядке, посуда не вымыта, кровати не убраны, мебель разваливается, масло прогоркло, туалет забит, краны текут, на столе валяются грязные расчески, а в целом — приятное, экзотическое и слегка безумное состояние упадка».⁵

Другой приятель героя Миллера, Стенли Боровски, выглядит еще более чудовишно: «Стенли переполнен скрытыми неприязнями. Стех пор, как он оставил форт Оглторп и кавалерию, а это было много лет назад, он ничуть не изменился: все так же худ и высок. Его единственное желание — совершить убийство. Он бы убил своего лучшего друга — меня — если бы это сошло ему с рук. Он ненавидит мир, позеленел от желчи и мстительности. Причина его приходов к нам — убедиться, что я не добился никаких успехов и падаю все ниже и ниже. “Ты никогда ничего не добьешься, — уверяет он. — Ты похож на меня — слаб и не имеешь амбиций”. У нас есть одна общая амбиция, к которой мы относимся несерьезно, — мы пишем. Пятнадцать лет назад, когда мы писали друг другу письма, у нас было больше надежд. Форт Оглторп был подходящим местом для Стенли; он превратился в пьяницу, азартного игрока и вора. Поэтому его письма были весьма интересны. Он не писал об армейской жизни, а писал об экзотических романтических

⁵ Миллер Г. Сексус. СПб.: Лик, 1994. С. 95–96.

писателях, которым пытался подражать в своих литературных трудах. Стенли не следовало возвращаться на север; ему нужно было сойти с поезда в Шикамоге, обложиться табачными листьями и коровьим дерьмом. Вместо этого он вернулся на север, в похоронное бюро, нашел себе толстую выдру-польку с плодовитыми яичниками, повесил себе на шею выводок маленьких поляков и безуспешно пытался писать, на кухне. Стенли редко говорил о чем-нибудь в настоящем времени — он предпочитал плести невероятные басни о людях, которых когда-то любил и которыми восхищался в армии».⁶

Этим людям нет места в настоящем — они живут либо мифологизированным прошлым, либо мифическим будущим, и поэтому каждый прожитый день рождает у них трагическое ощущение несостоявшейся жизни, неудачной судьбы, что обуславливает однозначно трагическое восприятие мира и себя в нем.

Герои Довлатова более отчетливо обозначают свое различие с окружающим миром, демонстрируя даже на уровне повседневно-бытового поведения несогласие жить по правилам, установленным обществом.

Эти персонажи настолько яркие и своеобразны, что даже на фоне нонконформистского общества ленинградской богемы, описываемой автором, выглядят маргиналами. Герой девятой главы повести «Наши» Борис Довлатов представляет собой загадку для всех окружающих. Талантливый и трудолюбивый, он стремительно и блестяще делает карьеру, и когда до ее вершины остается совсем чуть-чуть, абсолютно сознательно и необъяснимо совершает какой-нибудь проступок, сводящий на нет всю предыдущую деятельность. После этого он начинает усиленно «исправляться», но рано или поздно опять доходит до непонятной никому критической черты, за которой вновь происходит его падение.

Таким образом, его жизненный путь носит циклический характер, только проступки Бориса приобретали каждый раз все более масштабный и уголовно наказуемый характер. Сначала он прилюдно мочится на директора школы, затем совершает ограбление двенадцати заграничных туристских автобусов, а потом давит насмерть на казенной машине человека. После этого последнего происшествия Довлатов, ранее только излагавший бесстрастно события, никак не комментируя их, вдруг делает вывод: «Наконец-то я уловил самую главную черту в характере моего брата. Он был неосознанным стихийным эксис-

⁶ Миллер Г. Сексус. СПб.: Лик, 1994. С. 109.

тенциалистом. Он мог действовать только в пограничных ситуациях. Карьеру делать лишь в тюрьме. За жизнь бороться — только на краю пропасти...»⁷ В другой повести — «Компромисс» наибольший интерес вызывают два ее героя — М. Жбанков и Э. Буш.

Фотокорреспондент Жбанков практически никогда не бывает трезвым. Алкоголь, женщины и любимая фотокамера — кажется, это все, что может его интересовать в жизни. Его легкомыслие как бы подчеркивает пороховая татуировка, которую Жбанков носит на груди: бутылка с рюмкой, женский профиль и червовый туз, а также надпись, сделанная славянской вязью: «Вот что меня сгубило!» Но однажды сквозь эту маску современного гедониста прорывается тонкая, драматическая душа человека, прекрасно осознающего безысходность жизни, чувствующего лицемерие и ложь окружающего его мира и нашедшего в целях самозащиты способ отстранения от него: «Знаешь, что я тебе скажу, — отозвался Жбанков, — не думай. Не думай, и все. А будешь думать — жить не захочется. Я уже лет шестнадцать не думаю. Все, кто думает, несчастные... — А ты счастливый? — Я-то? Да я хоть сейчас в петлю! Я боли страшусь в последнюю минуту. Вот если бы заснуть и не проснуться... — Что же делать? — Не думать. Водку пить».⁸ Алкоголь для Жбанкова — не только способ построения ирреального мира и средство забвения, но и возможность своеобразной демонстрации независимости собственных суждений: «Ну и работенку ты выбрал»,⁹ — говорит он секретарю райкома, с которым прощается после выполнения ответственного редакционного задания. Это если не откровенный нонконформизм, то уж точно та крайняя грань лояльности, за которой начинается открытая враждебность существующему положению вещей.

Другой персонаж «Компромисса» — Эрнст Буш — личность легендарная. Автор недвусмысленно указывает на это при первом же знакомстве своего героя с читателем: «С продавленного дивана встал мужчина лет тридцати. У него было смуглое мужественное лицо американского киногероя. Лацкан добротного заграничного пиджака был украшен гвоздикой. Полуботинки сверкали. На фоне захламленного жилища Эрик Буш выглядел космическим пришельцем».¹⁰

⁷ Довлатов С. Наши // Указ. соч. Т. 2. С. 68.

⁸ Довлатов С. Компромисс // Указ. соч. Т. 1. С. 137.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 246.

Его поступки, кажется, совсем лишены логики и абсолютно непредсказуемы. Только начинающую налаживаться спокойную и размеренную жизнь он неожиданно взрывает какими-то необъяснимыми действиями, в результате чего Буш навлекает на себя неприятности и вновь «обеспечивает» себе жизнь как на кратере вулкана. Когда поздно ночью к нему подходят трое и грубо требуют закурить, он, вместо того чтобы протянуть сигареты или убежать, избирает самый губительный и нестандартный вариант поведения: «В ответ на грубое требование Буш изысканно произнес: — Что значит — дай? Разве мы пили с вами на брудершафт?!»¹¹ Хулиганы избивают его до полусмерти, но его экзистенциальное «я» выражено столь сильно, что даже во время экзекуции Буш находит в себе силы для рефлексии: «Теряя сознание, Буш шептал: — Ликуйте, смерды! Зрю на ваших лицах грубое горжество плоти!»¹²

Как и в истории с Борисом («Наши»), конфликт Буша с окружающим миром становится все более масштабным, а силы Буша и противостоящей ему стороны все более неравными. Следующий инцидент происходит в редакции газеты, где Буш должен вот-вот получить штатное место. На редакционной вечеринке по случаю наступающего Нового года, когда до заветной должности остается совсем немного, он подходит к жене главного редактора и ногой вышибает у нее из рук поднос, на котором стоят чашечки с горячим кофе. Когда его приятель, лирический герой автора, пытается выяснить у Буша конкретные причины, толкнувшие его на этот экстравагантный поступок, то из его путаных объяснений можно сделать вывод: все отвращение, которое Буш испытывал к редактору, его жене и большинству своих коллег, аккумулировалось в этом мельхиоровом подносе. «И тут я понял — наступила ответственная минута. Сейчас решится — кто я. Рыцарь, как считает Галка, или дерьмо, как утверждают все остальные? Тогда я встал и пошел...»¹³ Здесь Довлатов использует прием иронического снижения: инцидент с подносом, который можно охарактеризовать как культурную акцию, как перформанс, он возводит до уровня пограничной ситуации, где проявляется истинная суть человека. И наконец, завершающий этап противостояния Буша и общества проходит, в соответствии с рамками советского контекста, в схватке с самой могущественной советской структурой — КГБ, в стенах кото-

¹¹ Довлатов С. Компромисс // Указ. соч. Т. 1. С. 246.

¹² Там же.

¹³ Довлатов С. Компромисс // Указ. соч. Т. 1. С. 274.

рой он объявляет себя узником совести. Допрашивающий его генерал применяет к нему метод, безошибочно действовавший ранее на всех людей, уходит из кабинета без всякого объяснения. Неизвестность всегда порождает растерянность, а затем и ослабление воли, к чему и стремился генерал. Но Буш и здесь становится исключением из правил, демонстрируя вновь свою непредсказуемую реакцию на обстоятельство, вместо человека сломленного генерал, войдя через сорок минут в свой кабинет, находит там человека спящего, уронившего голову на кипу протоколов. «Впоследствии генерал рассказывал: — Чего только не бывало в моем кабинете! Люди перерезали себе вены. Сжигали в пепельнице записные книжки. Пытались выброситься из окна. Но чтобы уснуть — это впервые!..»¹⁴

Творчество Довлатова, материалом для которого являлись советские реалии и советская ментальность, не замыкается в советском идеологическом пространстве. Более того, декларируя принципиальную антиидеологичность, Довлатов выходит на общечеловеческие ценности, и объектами его размышлений становятся такие всемирные и вечные категории, как человеческий гений, любовь, жизнь. К нему приходит осознание абсурдности мира, скоротечности человеческой жизни и бессилие индивида перед временем и обстоятельствами, а также неизменности сути человеческого существования в любой точке земного шара и при любом общественном строе. «Человек не меняет жизнь, — утверждает он, обосновавшись в Америке, — человек меняет только одни проблемы на другие».¹⁵ На вопрос семнадцатилетней девушки Эви, почему он такой грустный и злой, лирический герой Довлатова отвечает: «Потому что жизнь одна. Прошла секунда, и конец. Другой не будет».¹⁶

У довлатовских персонажей нет иллюзий по поводу прошлого, но и нет особых надежд относительно будущего. Что же держит их на свете, что дает силы удержаться на краю, окончательно не свалившись в пропасть? Как ни странно, твердое осознание абсурдности мира.

Абсурд — одна из ведущих категорий западноевропейской культуры 50–60-х годов — занимает значительное место в творчестве Довлатова. «Наш мир абсурден» — убежден он, однако в абсурдности и безумии мира писателю видится залог того, что этот мир не погибнет и будет способен на неожиданные и приятные для человека сюрпризы. Абсурд и

¹⁴ Довлатов С. Компромисс // Указ. соч. Т. 1. С. 274.

¹⁵ Довлатов С. Малоизвестный Довлатов. СПб.: Лимбус Пресс, 1995. С. 274.

¹⁶ Довлатов С. Компромисс // Указ. соч. Т. 1. С. 274.

безумие мира — гарантия того, что жизнь не станет размеренной, предсказуемой, серой и скучной, а также — поддержка надежды на то, что в этой жизни возможны перемены к лучшему. «В любой ситуации необходима какая-то доля абсурда», — приходит к окончательному выводу автор. К этому можно добавить еще одно его высказывание, сделанное на страницах «Компромисса»: «Кроме того, человеческое безумие — еще не самое ужасное. С годами оно для меня все более приближается к норме. А норма становится чем-то противоестественным.

Нормальный человек бросил меня в полном одиночестве. А ненормальный предлагает кофе, дружбу и чулан...»¹⁷

Однако подобное человеческое окружение вполне органично для личности, творчество которой не признается в обществе, и автор обрекается на маргинальное существование. Миллер половину жизни, а Довлатов практически всю жизнь добывали хлеб насущный путем, иногда даже косвенно не относящимся к литературе. Но при этом у них никогда не возникало желания бросить писать, хотя ни один из них никогда не ощущал себя гением. При всем различии социальных, политических и культурных условий, в которых существовали эти два писателя, отношение официальной литературной критики к их раннему творчеству было во многом сходным: «Я становился «прогрессивным молодым автором». То есть меня не печатали. Все, что я писал, было одобрено на уровне рядовых журнальных сотрудников. Затем невидимые инстанции тормозили мои рукописи. Кто управляет литературой, я так и не разобрался...»¹⁸ — вспоминал Довлатов.

Герой Миллера сталкивается с еще более однозначной оценкой своего творчества: «...как-то раз редактор одного из журналов, прочитав еще не законченную рукопись, совершенно хладнокровно сказал, что у меня нет ни грана таланта, что я не имею ни малейшего представления о писательском ремесле, — одним словом, что я полнейшая бездарность и что самым правильным для меня сейчас было бы забыть о писательстве и постараться выучиться какому-нибудь настоящему делу, чтобы честно заработать свой кусок хлеба. Еще один придурок, написавший, правда, популярную книгу об Иисусе-плотнике, сказал мне то же самое».¹⁹

Подобное отношение к художнику, как правило, часто вызывает отчаяние, неверие в себя и озлобленность на весь мир. Но спаситель-

¹⁷ Довлатов С. Компромисс // Указ. соч. Т. 1. С. 135.

¹⁸ Довлатов С. Ремесло // Указ. соч. Т. 2. С. 37.

¹⁹ Миллер Г. Сексус. СПб.: Лик, 1994. С. 32.

ная ирония по отношению как к себе, так и к своим гонителям помогает снизить трагедийность ситуации, понять условность всяческих норм и оценок и оставляет место для оптимизма, который всегда брезжит в текстах обоих авторов.

Поскольку в этом мире нет ничего неизменного, устоявшегося раз и навсегда, то такое положение дел может относиться не только к творчеству, но и ко всем областям жизни. Именно поэтому совершенно не прослеживаются четкие политические взгляды ни у одного из авторов, что одновременно с их отказом в праве литературы и искусства «улучшить мир» делало их вдвойне маргиналами в любом обществе.

Вот характерный образец разговора героя Довлатова с его начальником на радиостанции «Третья волна»:

«— Есть у тебя какие-нибудь политические идеалы?

— Не думаю.

— А какое-нибудь самое захудалое мировоззрение?

— Мировоззрения нет.

— Что же у тебя есть?

— Миросозерцание...

— И все-таки, как насчет идеалов? Ты же служишь на политической радиостанции. Идеалы тебе бы не помешали.

— Ну, хорошо, — говорю, — тогда слушай. Я думаю, через пятьдесят лет мир будет единым. Хорошим или плохим — это уже другой вопрос. Но мир будет единым. С общим хозяйством. Без всяких границ. Все империи рухнут, образовав единую экономическую систему...

— Знаешь что, — сказал редактор, — лучше уж держи такие идеалы при себе. Какие-то они чересчур прогрессивные».²⁰

В этом коротком диалоге, который начался с обвинения главного героя чуть ли не в консерватизме и растительном существовании и закончился упреками в излишней радикальности, вся суть мироощущения С. Довлатова, который предпочитал позиции «художника-борца» позицию «художника-бесстрастно-ироничного наблюдателя». Недаром для него представлялись самыми идеальными модели поведения Пушкина и Чехова. Первого потому, что «не монархист, не заговорщик, не христианин — он был только поэтом, гением и сочувствовал ходу жизни в целом»²¹, второй же вызывал искренне восхищение тем, что ни разу не снизошел «до общественно-политических телодвижений».

²⁰ Довлатов С. Филиал // Указ. соч. Т. 3. С. 111.

²¹ Довлатов С. Заповедник // Указ. соч. Т. 1. С. 361.

Г. Миллер занимал ту же линию поведения в 1930-е годы, когда шла резкая политическая борьба в Европе и художники пытались размежеваться по политическим взглядам, — он в это время утверждал, что «искусство не учит ничему, кроме понимания, насколько значительна жизнь».²² Такое поведение позволяло не только быть независимым в собственных глазах, но и поразительным образом обостряло внутреннее зрение художника, делало его особенно восприимчивым к тенденциям современного развития человеческой истории и культуры и дарило потрясающее предчувствие грядущих социальных катаклизмов. За иронией, кажущейся легкостью текстов этих двух писателей прочитывается крайне трагическое восприятие действительности, вполне осознанный ужас надвигающегося хаоса, который в первую очередь, начинается в душе самого человека.

Индивидуальный мир каждой личности, который оба автора ставят в центр мироздания, оказывается наиболее беззащитным и бессильным в страшной ломке, идущей как изнутри, так и снаружи. Отсюда так часто ощущаемые чувство трагизма и безысходности. Их герои пытаются нащупать почву для самосохранения индивидуума и не находят ее или находят лишь на время.

«Жизнь расстилалась вокруг необозримым минным полем. Я находился в центре. Следовало разбить это поле на участки и браться за дело. Разорвать цепь драматических обстоятельств. Проанализировать ощущение краха. Изучить каждый фактор в отдельности»,²³ — размышлял герой Довлатова, вырвавшись из привычной ленинградской среды в пушкинский заповедник. Даже дойдя до края воображаемой бездны, он пытается сохранить бесстрастность и выстоять перед напором груза собственных проблем, в очередной раз переплавив трагическое мироощущение в ироническое.

Герой Миллера, оказавшись в сходных обстоятельствах, только заповедником для него становится Париж, неожиданно воспринимает грядущую бездну как некое освобождение: «Может быть, для нас в мире не осталось больше надежды и мы обречены — обречены все без исключения. Если так, то соединим же наши усилия в последний вопль агонии, вопль, наводящий ужас, вопль, оглушительный визг протеста, исступленный крик последней атаки. К черту жалобы! К черту

²² Цит. по: *Зверев А.* Одинокый бунтарь // Тропик рака. Тропик козерога. Черная весна. М., 1995. С. 21.

²³ *Довлатов С.* Заповедник // Указ. соч. Т. 1. С. 335.

скорбные и погребальные песнопения! Долой жизнеописания и историю, музеи и библиотеки! Пусть мертвые пожирают мертвых. И пусть живые несутся в танце по краю кратера – это их последняя предсмертная пляска. Но – пляска!»²⁴

В данной ситуации главный персонаж «Тропика рака» даже не делает попытку вырваться из воронки хаоса, а, наоборот, отдается его разливам, с отчаянным оптимизмом воспринимая любой жизненный поворот.

Сознательное включение хаоса в душевный мир, в мир художника – опасный эксперимент, отважиться на который могут лишь отчаянно смелые личности. «Прививая» хаос своему внутреннему миру, легко поддаться ему и погибнуть в его мутных волнах. Только очень сильные творческие индивидуальности могут пройти испытание хаосом и не поддаться стихии разрушения, более того, вынести из него душевную ясность и гармонию, выйти еще более окрепшими и осознавшими свою свободу.

Миллеровский персонаж так определяет подобное состояние: «Мир – это сам себя пожирающий рак... Я думаю, что когда на все и вся снизойдет великая тишина, музыка, наконец, восторжествует. Когда все снова всосется в матку времени, хаос вернется на землю, а хаос – партитура действительности... Поэтому-то я и пою. Собственно, это даже и не я, а умирающий мир, с которого сползает кожа времени».²⁵

Катастрофа уже произошла, и герой Миллера это четко понимает и осознает, поэтому не существует бездны глубже той, в которой он уже находится. Но раз человек даже в таких обстоятельствах не просто жив, а к тому же еще и не утратил вкуса к жизни и по-прежнему высоко ценит вкусную еду и выпивку, любит красивых женщин, восхищается хорошей литературой и музыкой – значит, есть в этом мире место для оптимизма, пусть даже окрашенного в трагические тона.

В какой-то момент с героями происходит событие, которое, казалось бы, не только исключает ироничный к нему подход, но и дает возможность гармонизации хаоса. К ним приходит любовь, не имеющая ничего общего, как они полагают, со всем их предыдущим опытом. Герои окунаются в нее, как в очищающую реку, вся их жизнь отныне сосредоточивается вокруг этого чувства, придающего главный смысл их существованию.

²⁴ Миллер Г. Тропик рака. СПб. 1992. С. 232–233.

²⁵ Там же. С. 13.

Но очень скоро зыбкое ощущение стабильности сменяется пониманием, что такая любовь не упорядочивает хаос, а способствует еще большему погружению в него: «“Мара, Мара, куда ты ведешь меня? Зловещий рок коснулся нас, но я уже принадлежу тебе, завишу от твоего тела и души, и можешь тащить меня куда угодно, хоть сдать в камеру хранения — смятого, побитого, сломанного. Ибо меж нами никогда не будет равенства, и никогда один из нас не сможет полностью понять другого. Я чувствую, как земля ускользает у меня из-под ног...”»

Никогда она не читала моих мыслей, ни тогда, ни после. Ее щупальца достигали самого дна, беспрепятственно проходя сквозь мысли, она все понимала слепо, словно была наделена сверхчувствительной антенной. Знала, что я в конце концов сгорю, что мой огонь погубит и ее. Знала, что в какую бы игру она со мной не сыграла — от меня и от судьбы не уйти». ²⁶

Герой Довлатова испытывает сходные чувства: «Я без конца думал о Тасе. Жил без единой минуты равнодушия. А следовательно, без единой минуты покоя. Я боялся ее потерять.

Мысленно я твердил:

“Только бы она не уходила. Я буду работать. Буду дарить ей красивую одежду. Если потребуется, воровать. Я перестану задавать ей вопросы. Не буду мстить, что полюбил...”» ²⁷

Однако в описании любовных отношений эти два автора используют диаметрально противоположный подход. Миллер нарочито откровенен, сознательно употребляет грубо-прямолинейные и натуралистичные подробности, из-за чего не раз имел большие сложности с американской цензурой, а в Советском Союзе его произведения были однозначно отнесены к разряду порнографической литературы. «Наконец, она слезла с меня, скользнула в угол и откинулась, не отпуская платья... Она впиалась в меня, как пиявка, крутя своим гладким задом в припадке наслаждения. Я почувствовал, как из нее горячим потоком сочится любовное извержение... Она кончила подряд два или три раза и, наконец, отвалилась на сиденье, совершенно опустошенная, бесильно, словно загнанная в ловушку самка, улыбаясь мне из угла». ²⁸

У Довлатова в «описании интима», как в зеркале, отражаются все основные критерии творчества: емкость и точность формулировок, короткая и рубленая фраза, а также изысканная недосказанность —

²⁶ Миллер Г. Сексус. СПб.: Лик, 1994. С. 18.

²⁷ Довлатов С. Филиал // Указ. соч. Т. 3. С. 111.

необходимый признак, свидетельствующий о подлинности искусства. Стилль и манера Довлатова сформировались достаточно рано и всегда отличались законченностью, постоянством и целостностью.

Интим в довлатовских текстах также изображен в единой стилиевой и эстетической манере изящной недоговоренности, как в более ранних, так и в более поздних произведениях: «Тысячу раз буду падать в эту яму. И тысячу раз буду умирать от страха. Единственное утешение в том, что этот страх короче папиросы. Окурок еще дымится, а ты уже герой... Потом было тесно, и были слова, которые утром мучительно вспоминать. А главное, было утро как таковое, с выплывающими из мрака очертаниями предметов.»²⁹

А вот выдержки из одного из последних произведений американского цикла : «Тася опустила руки. Она не скинула платье. Она выступила, избавилась от него. Как будто лишилась вдруг тяжелой ноши. Я начал стаскивать одежду, кляня персонально все ее детали — сапожные шнурки, застежку-молнию. Шнурки в результате порвал, а молнию заклинило. Наконец Тася укрылась простыней. Она достала сигареты, а я варил кофе. Но кофе остыл. Мы к нему едва дотронулись...»³⁰

Ничего не сказать, одновременно при этом сказав все, — блестящая особенность, свойственная Довлатову. Сочетание откровенности и целомудрия, которое никогда не съезжало ни в вульгарность, ни в дешевую сентиментальность, — характерная черта его творчества, которой не может похвастаться ни до, ни после него никто из отечественных авторов.

Любовь, которая в итоге оканчивается крахом, тем не менее является поворотным пунктом в судьбе обоих героев. Пережитые страдания, тот наивысший накал страстей, испытываемый ими, в конце концов успешно сублимируется в творчество.

Вначале герои покидают привычную среду — довлатовский герой уходит на армейскую службу, а герой Миллера уезжает в Париж — и это становится Новым Рождением, т. е. превращением человека в писателя. Бытовые трудности, которые они испытывают на чужбине, полностью компенсируются богатой духовной жизнью, и она дает им ощущение внутренней свободы и укрепляет мнение о правильности сделанного ими выбора: «У меня нет ни работы, ни сбережений, ни надежд. Я — счаст-

²⁸ Миллер Г. Сексус. СПб.: Лик, 1994. С. 16–17.

²⁹ Довлатов С. Заповедник // Указ. соч. Т. 1. С. 353.

³⁰ Довлатов С. Филиал // Указ. соч. Т. 3. С. 346.

ливейший человек в мире. Год назад, даже полгода, я думал, что я писатель. Сейчас я об этом уже не думаю, просто я писатель. Все, что было связано с литературой, отвалилось на меня. Слава Богу, писать книг больше не надо»,³¹ — утверждает миллеровский герой.

Творческие поиски главных персонажей заканчиваются осознанием, что их собственная жизнь и есть лучший материал для литературного произведения. И Довлатов, и Миллер используют следующий прием: главные герои их книг носят имя и фамилию своих авторов. Таким образом достигается двойной эффект — они создают из этой смеси реального и вымышленного литературный образ, творческую биографию, интригуя при этом своих читателей и одновременно проводят своеобразную «линию на ироническое снижение», словно подтверждая отсутствие собственных претензий на небожительность: я такой же, как ты, читатель, ничем не хуже и не лучше, у меня такие же порывы и желания, и моей душе свойственны как светлые, так и темные стороны.

Этим же можно объяснить и полное отсутствие пиетета по отношению к «властителям душ» — будь то Кнут Гамсун у Миллера или Евгений Евтушенко у Довлатова. Все эти знаменитости лишь материал для создания писателями «культурного полотна», характерного для пост-модерна.

Ироническое отношение к трагическим обстоятельствам жизни помогает героям Г. Миллера и С. Довлатова обрести уверенность в собственных возможностях, а самоирония не дает им впасть в соблазн объявить себя непризнанными гениями. Они даже не боятся употребить по отношению к себе слово «неудачник». «С тревожным чувством берусь я за перо. Кого интересуют признания литературного неудачника? Что поучительного в его исповеди?»³² — этими словами начинает Довлатов одно из своих произведений с характерным названием «Ремесло».

На первой странице романа «Сексус», первом в миллеровской автобиографической трилогии, мы читаем: «Если бы у меня хватило мужества рискнуть всем, чем я владел, передо мной могла бы распахнуться совершенно иная жизнь. Но рисковать было нечем: я стоял на самой нижней ступеньке социальной лестницы; неудачник, во всех смыслах этого гадкого слова».³³

³¹ Миллер Г. Тропик рака. С. 12.

³² Довлатов С. Ремесло // Указ. соч. Т. 2. С. 7.

³³ Миллер Г. Сексус. С. 6.

Более того, уже познав литературный успех, оба писателя приходят к такому, казалось бы, неожиданному, учитывая их творческую биографию, выводу, что литература не заменяет жизнь, а является лишь ее частью, пусть даже и очень значительной. Вот что отвечает С. Довлатов на вопрос о своей литературной деятельности в одном из последних интервью:

«Раньше я к ней относился с чрезмерной серьезностью, считал, что это моя жизнь. Всем остальным можно было пренебречь, можно было разрушить семью, отношения с людьми, быть неверующим, допускать какие-то изъяны в репутации, но быть писателем. Это было все. Сейчас я уже немолодой, и выяснилось, что ни Льва Толстого, ни Фолкнера из меня ни вышло, хотя все, что я пишу, публикуется. И на передний план выдвинулись какие-то странные вещи: выяснилось, что у меня семья, что брак — это не просто факт, это процесс. Выяснилось, что дети — это не капиталовложение, не объект для твоих сентенций и не приниженные существа, которых ты должен почему-то воспитывать, будучи сам черт знает кем, а что это какие-то божи создания, от которых ты зависишь, которые тебя критикуют и с которыми ты любой ценой должен сохранить нормальные человеческие отношения. Это оказалось самым важным».³⁴

Г. Миллер в своих размышлениях о писательстве приходит к аналогичным выводам: «Предложеньице “почему бы тебе не начать писать?” затащило меня в безнадежное болото смятения. Я хотел бы очаровывать, но не поработать; мне хотелось бы вести более светскую, более шикарную жизнь, но не за счет других; мне хотелось освободить воображение людей, потому что без поддержки всего мира свобода воображения становится пороком. Я более не почитаю писательство *per se*, т. е. самим по себе, точно так же, как не испытываю почтения к Господу *per se*. Никакой принцип, никакая идея не самоценны. Ценность имеет только то, что осуществляется человечеством совместно».³⁵

Объясняя причины эмиграции именно в Америку, С. Довлатов, кроме любви к американскому джазу, кинематографу и спорту, особо выделяет любовь к американской прозе. Среди любимых авторов — Хемингуэй, Бёлль, Стейнбек. Однако в последние годы жизни в своих записных книжках, часть которых вышла после его смерти под названием «Соло

³⁴ Довлатов С. Дар органического беззлбия (Интервью Виктору Ерофееву) // Указ. соч. Т. 3. С. 352.

³⁵ Миллер Г. Сексус. С. 23.

на IBM», он приходит к выводу, что миллеровское ощущение мира, а следовательно, и творчество являются ему чрезвычайно близкими. «У Генри Миллера, например, самое захватывающее – драматический, выстраданный оптимизм»,³⁶ – утверждает С. Довлатов, необыкновенно глубоко и емко определив самую суть творчества своего великого современника.

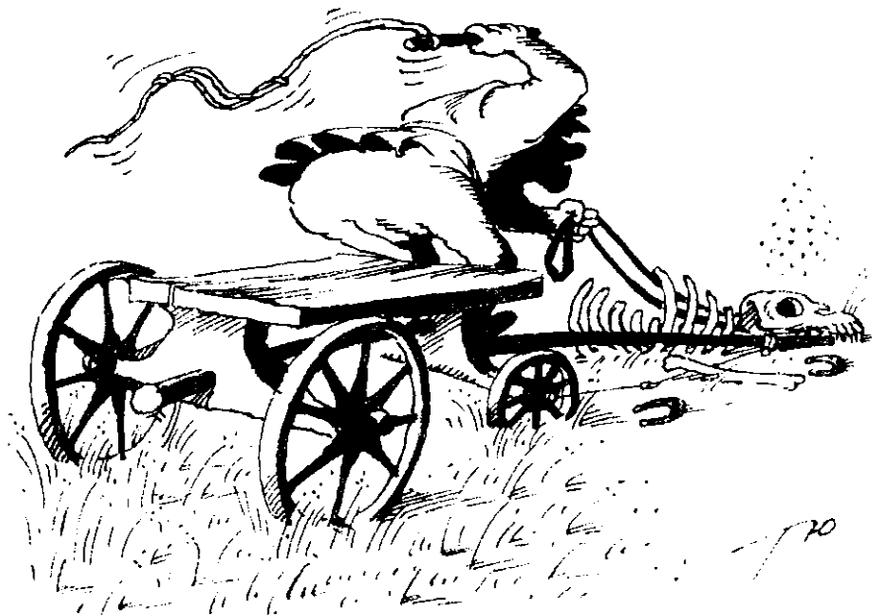
Ирония оказалась единственным фактором, не только органично связанным с трагедией, но и способным противостоять ей. В жизни не стало меньше трагического, но ироничное отношение к ней освободило место для оптимизма, который является неизменной составляющей для творчества С. Довлатова и Г. Миллера.

³⁶ Довлатов С. Записные книжки. Соло на IBM. Часть вторая // Указ. соч. Т. 3. С. 292.

Приложение



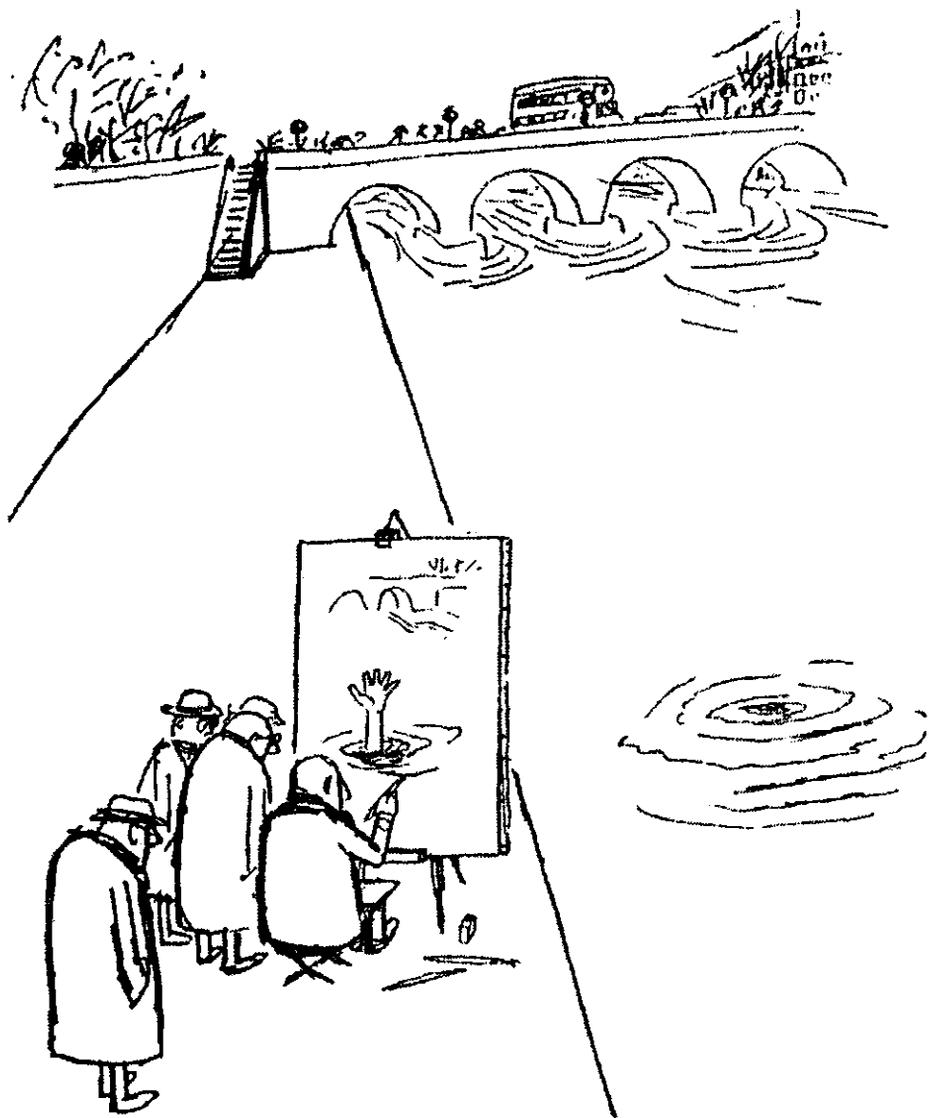
Игорь Копельницкий (Россия). «Земля».



Сергей Тюнин (Россия). «Повозка».



Юрий Кособукин (Украина). «Снег».



Андрэ Франкуа (Францыя). «Лейзаж».



Жан-Морис Боск (Франция). «Поддержка».



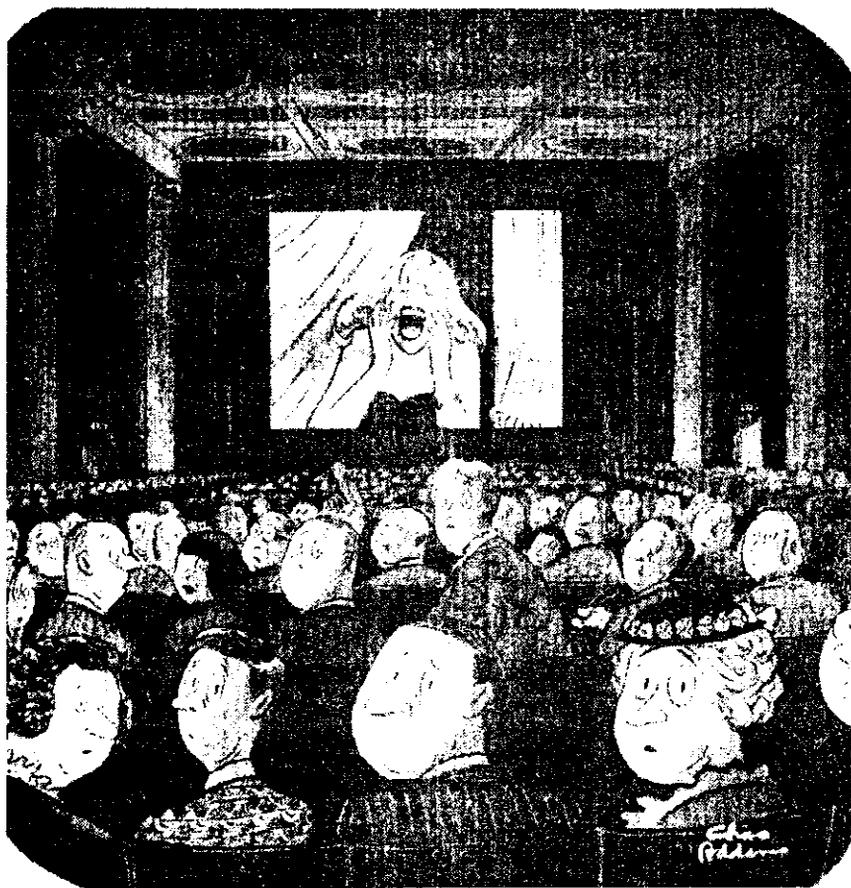
Роберт Сирл (Англия). «Зеркало».



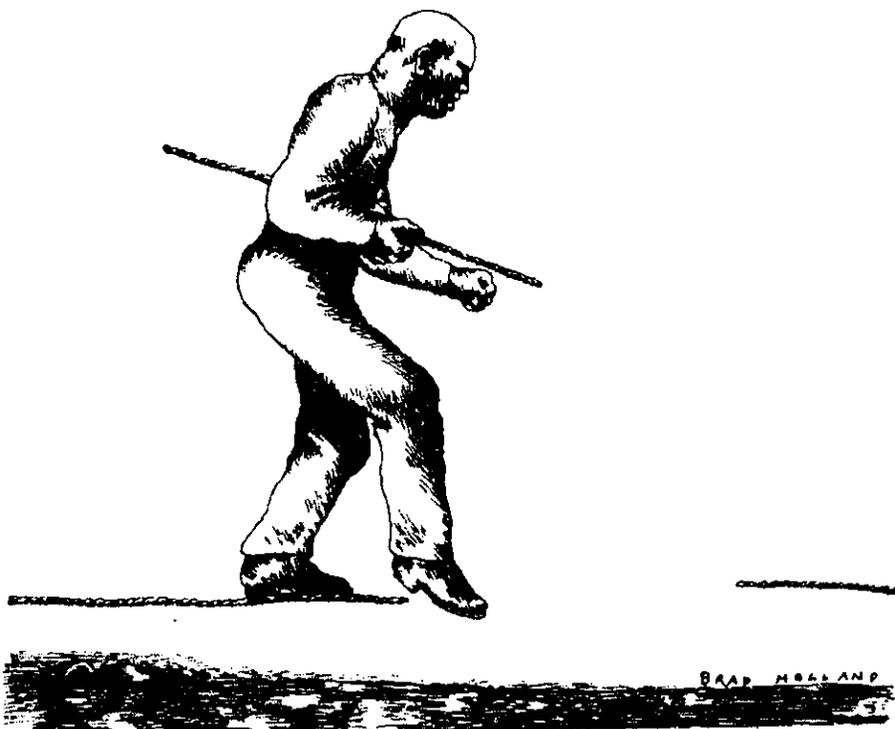
Морис Генри (Франция). «Тихо!».



Сергей Тюнин (Россия). «Зеркало».



Чез Адамс (США). «Крик».



Бред Холанд (США). «Канатоходец».

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
-------------------	---

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА КАТАРСИСА

Вячеслав Шестаков

Катарсис: от Аристотеля до хард рока	8
Аристотель о страхе и сострадании	9
Катарсис трагический и комический	11
Катарсис – путь к наслаждению или к нравственности?	13
Лессинг в борьбе за «правильно понятого» Аристотеля	19
Катарсис: очищение или лечение?	21

Кирилл Разлогов

От катарсиса к хепли-энду: метаморфозы античности в массовой культуре	28
---	----

Светлана Макуренкова

Катарсис: к первоосновам понятия	33
--	----

М. М. Беляев

«Катарсическая» предыстория психоанализа	51
--	----

Александр Люсый

Тропы катарсиса: Поиски основного жанра культуры	66
Катарсическое введение	66
Трагический изъясн	72
Иронический выбор и Иронический труд между Комедией и Трагедией	76
Логические места в неподвижном спектакле неистории	85
О жанре «слинять в три дня»	87
Текущий российский жанрострой	98

ТРАГИЧЕСКИЙ КАТАРСИС: ОЧИЩЕНИЕ СТРАХОМ И СОСТРАДАНИЕМ

Олег Румянцев

Конец трагического сознания	102
1. Объективизация самосознания в философии	104
2. Тематизация сознания в трагедии	106
3. Два горизонта трансценденции	108
4. Парадокс классического разума: экспрессивность природы как предусловие человеческой свободы	111
5. Конец трагедии как тематизации личностного сознания	114
6. Трагичность человеческого существования	116
7. Общение как стержень цивилизации	120
8. Взаимоотношения современного человека с надындивидуальной ментальностью	124
9. Открытость мира и открытость человека	126
10. Обращенность – суть трагедии и ее приемница	129

<i>Владимир Кантор</i>	
Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки)	135
Франц Кафка и его герой	135
Хронотоп	139
Трагедия и ужас	142
Нетость Бога и парадокс надежды	147
<i>Анна Вислова</i>	
Трагическая маска в пространстве «черной комедии»	154
<i>Галина Варакина</i>	168
Маски Диониса, или Дионис как маска	168
Дионис и античность	169
Дионис и христианство	180
Дионис и Россия	183
<i>Елена Шахматова</i>	
На рубеже катастрофы: «быть и не быть» Серебряного века	189
<i>Алексей Григорьев</i>	
Бытие на грани. К вопросу о лейтмотиве трагедии в творчестве М.-Хайдеггера	222
<i>Игорь Кондаков</i>	
Рождение музыки из духа трагедии	244
<i>Михаил Златковский</i>	
Тема трагедии в сатирическом изобразительном искусстве	261

КОМИЧЕСКИЙ КАТАРСИС

<i>Вячеслав Шестаков</i>	
Средневековый гротеск (О понимании комического и трагического в Средние века)	273
<i>Александр Якимович</i>	
Шутки и выходки принца Гамлета (Трагический юмор в культуре Возрождения)	284
<i>Елена Меньшикова</i>	
Спираль иронии и вектор трагедии: гротескное сознание как явление советской культуры	306
<i>Александр Марков</i>	
Гротескное в историческом сознании	346
<i>Лилия Брусиловская</i>	
Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира (на примере творчества Г. Миллера и С. Довлатова)	356
Иллюстрации к статье М. Златковского	373

Научное издание

**КАТАРСИС:
метаморфозы трагического сознания**

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Корректор *Н. М. Баталова*

Оригинал-макет *М. Л. Белле*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),

aletheia@peterstar.ru (*редакция*)

www.aletheia.spb.ru

Фирменные магазины «Историческая книга»

Москва, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

Санкт-Петербург, м. «Чернышевская», ул. Чайковского, 55.

Тел. (812) 327-26-37

*Книги издательства «Алетейя» в Москве
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Ад Маргинем», 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел. (495) 951-93-60

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Гилея». Тел. (495) 332-47-28

Магазин «Фаланстер», Малый Гнезниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 504-47-95, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение».

Тел. (495) 915-31-00, 915-32-84

Подписано в печать 30.03.2007. Формат 60×88¹/₁₆.
Усл. печ. л. 23,5. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Заказ № 196

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «ИПК «БИОНТ»»,
199026, Санкт-Петербург, В. О., Средний пр., д. 86.

Тел. (812) 322-68-43

интернет-магазин

OZON.ru



19404489