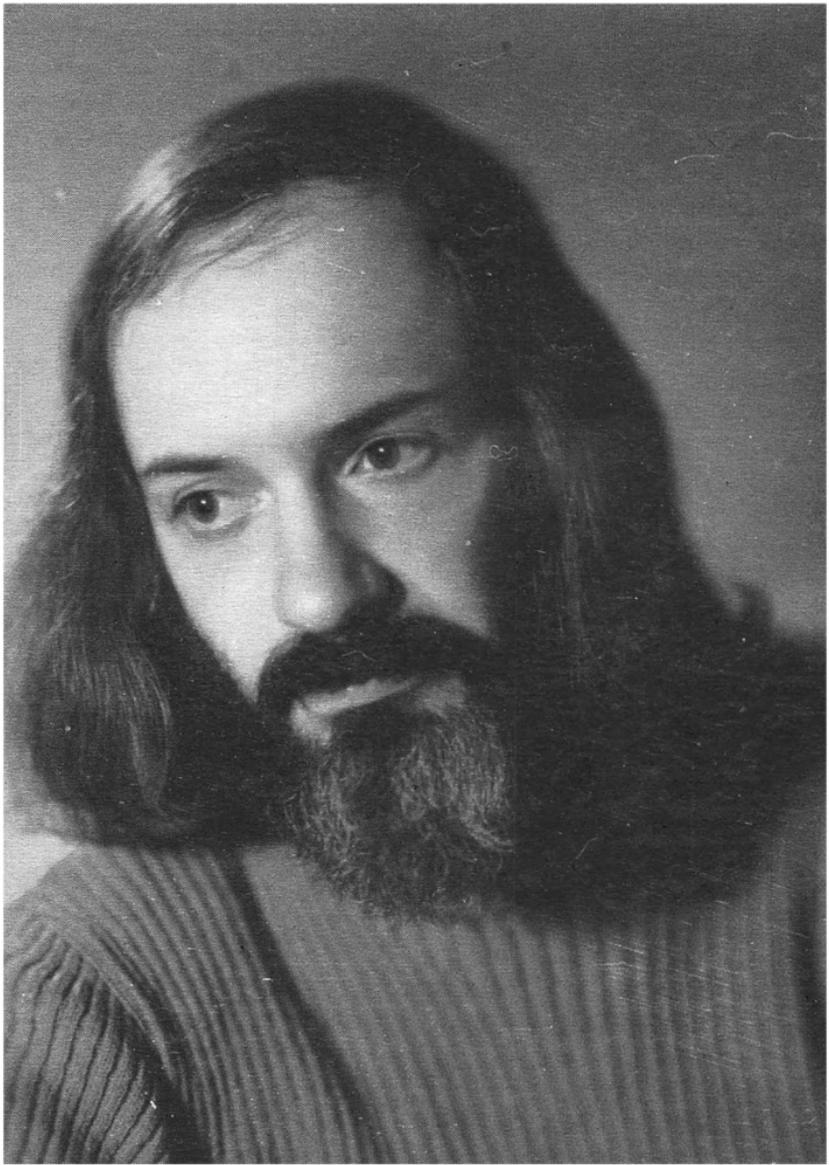


МИХАИЛ
ЭПШТЕЙН

ПАРАДОКСЫ
НОВИЗНЫ



*ДОБРОЙ ПАМЯТИ МОЕЙ МАТЕРИ
МАРИИ САМУИЛОВНЫ ЛИФШИЦ*



МИХАИЛ
ЭПШТЕЙН

ПАРАДОКСЫ
НОВИЗНЫ

О литературном развитии
XIX–XX веков

Москва
Советский писатель
1988

ББК 83 ЗР7
Э 73

Художник
КЛАРА ВЫСОЦКАЯ

Э $\frac{4603000000-368}{083(02)-88}$ 469-88

ISBN 5-265-00166-2

© Издательство «Советский писатель», 1988

ПРЕДИСЛОВИЕ

Так как мы не в состоянии прямо выразить то, что происходит в нас, то ум пытается оперировать противоположностями, осветить вопрос с двух сторон и таким способом как бы поставить предмет посередине.

Göte

Перед читателем — не историко-литературное исследование и не сборник отдельных статей, а свободная теоретическая композиция, части которой можно в равной степени назвать и «статьями» — поскольку они *тематически* самостоятельны, и «главами» — поскольку они связаны *проблемно*. Внутри каждой из этих статей-глав исследуется одна литературная или общекультурная ситуация, заключающая в себе источник самодвижения, систему внутренних противоречий, которые, с одной стороны, придают ей цельность и завершенность, с другой — выводят ее из равенства себе и вовлекают в общий ход художественного развития. Литературный процесс рассматривается при этом не в его исторической постепенности и протяженности, а в его, так сказать, диалектических сгущениях, моментах наибольшего напряжения противоречий, которые либо выводят культуру на новый уровень развития, либо, замыкаясь на себе, приводят в состояние кризиса. В любом случае для нас важно было найти в исследуемой ситуации ее проблемное ядро, к которому стягиваются как известные исторические факты, так и устоявшиеся теоретические категории, лишаясь своей самоочевидности и самодостаточности, вступая в отношения вопросов и ответов.

Именно поэтому от книги не следует ждать ни теоретически развернутых категорий и строгих дефиниций, ни исторически последовательного изложения литературных событий. Задача заключалась в другом: повернуть историю и теорию навстречу друг другу, найти точки

их соприкосновения и даже столкновения в движении самой литературы, для которой литературоведение — один из способов нагнетания и разрешения ее собственных противоречий. По сути, и литературоведческие категории, и литературные факты — это лишь отдельные выражения всеохватывающей *проблемности* самого литературного процесса, который расщепляется на «теорию» и «практику» ради внутреннего ускорения, ради возможности диалектически соотноситься с собой, отрицать и опережать себя. Мыслить о литературе — значит, отвечать на ее собственные требования, дополнять ее смысл, всегда открытый, «проблемный» и потому ждущий определенных теоретических решений, — чтобы опереться на них, а затем вновь опровергнуть. Литературоведение — это самосознание литературы, которое не только не может остаться в стороне от ее противоречий, но и само способствует их проблемному заострению, бросая вызов творчеству и пробуждая все его скрытые возможности.

Гёте говорил, что посредине между двумя противоположными суждениями лежит не истина, а проблема. Добавим: когда эти противоположности соединяются в одном суждении, рождается парадокс. Парадокс — это не просто проблема, а высшая степень ее заостренности, доходящая порой до гротескной несообразности или трагической неразрешимости, но всякий раз способствующая предельной концентрации творческих усилий; отсюда — известная пушкинская формула: «Гений, парадоксов друг». Гений самой литературы также не может обойтись без парадоксов в своем развитии, без обострения противоречий, чреватых кризисами. Кризис — это парадокс в действии. Именно такие взрывчатые ситуации, когда литература становится местом столкновения противоположных творческих сил, порождающих и отрицающих друг друга, интересуют нас в первую очередь, ибо от них исходит самый мощный импульс художественного обновления. *Где нет опасности кризиса — там нет возможности прогресса.*

Следует заметить, что категория «противоречия», общепризнанная в философском плане, еще недостаточно используется у нас в конкретных литературоведческих исследованиях. Слишком часто все сводится к противопоставлению хорошего и плохого, художественно сильного и слабого, передового и отсталого. Но это противоречие действует лишь на самой периферии литературного про-

цесса и не определяет подлинных его достижений. Суть в том, что живое в литературе противоречит живому, великое — великому, и мерой этой самопротиворечивости определяется жизненность и величие самой литературы. Чем крупнее художественное явление, тем больше оно собирает противоречий и разрешает собой. Даже, казалось бы, самое «успокоенное», гармонически завершенное — классика — раздирается внутренними противоречиями и только поэтому сквозь время настаивает и тревожит нас.

Более того, для изучения самой общедиалектической категории противоречия опыт литературы может дать чрезвычайно много. Не случайно ведь слово «противоречие» почти во всех европейских языках, в том числе и в русском, буквально означает «возражение, прение, пререкание, прекословие», то есть действие, совершаемое *речью* и против *речи*. Литература, как искусство слова, пронизана «противо-речиями» в более точном и изначальном смысле, чем какая-либо другая область бытия. В игре прямых и переносных значений, в речевом поведении персонажей, в диалогических отношениях писателя и критика сконцентрирована сама «говорящая» — вопрошающая и отвечающая суть диалектики.

XX столетие подходит к концу, позволяя рассмотреть «литературу XX века» как единое, саморазвивающееся культурно-историческое целое. И в нашей стране, и за рубежом все чаще предпринимаются попытки охватить с разных сторон всю художественную панораму столетия, подвести предварительный итог его творческим исканиям. Однако понять, что в литературе XX века принадлежит собственно XX веку и составляет новый этап художественного развития, невозможно вне соотнесения с опытом предыдущего столетия, на фоне которого только и постижима специфика «неклассических» явлений в культуре. Можно сказать, что XIX век сейчас тоже в известной мере получает второе свое завершение, превращаясь в век «позапрошлый», образуя в рамках раскрывшейся исторической ретроспективы более тесное единство с «уходящим» XX веком, чем это казалось раньше, в пору бурных дискуссий и резкого эстетического размежевания.

Главное, что объединяет два века, — открытый характер противоречий, вторгающихся в индивидуальное творчество художника, расшатывающих единство и ускоряю-

щих темп всего художественного процесса. Торжество реализма в литературе означало, прежде всего, ее право противоречить не только внешнему окружению (завоевание романтизма), но и самой себе. Историческая реальность, постигнутая литературой, и эстетический идеал, исконно в ней заключенный, повели между собой спор внутри каждого произведения, в пределах одного образа, разрушая его «наивную» цельность и нормативную стройность. Это «овнутрение» противоречий, включение их в само ядро художественной образности, вызвало к жизни множество односторонних, гротескно искаженных или монументально преувеличенных стилей, привело к распаду и самого традиционного реализма XIX века и возникновению — на его основе и в противоречии с ним — новых методов, направлений и школ, непрерывно соперничающих, сливающихся, расходящихся.

Очевидно, что ход литературного развития продолжает убыстряться и в нашу эпоху, предельно заостряя и снимая в новых синтезах такие философско-эстетические антитезы, как «реальность» и «идеал», «природа» и «искусство», «массовое» и «индивидуальное», «гармония» и «ирония», «правдивость» и «условность», «интуиция» и «рефлексия», «миф» и «документ», «вещь» и «слово», «образ» и «понятие»... Результатом этого углубляющегося диалектического процесса является, с одной стороны, взаимное истребление и опустошение многих противоположностей, отрицающих «свое иное» и, следовательно, самих себя; с другой — создание новых, творчески обогащенных форм культурной целостности.

Последовательность разделов и глав книги в общем соответствует историческому движению литературных противоречий, хотя и, повторяем, воспроизводит лишь отдельные, диалектически наиболее выразительные его моменты. В первом разделе речь идет о классике, которая энергией своих внутренних коллизий: Стендаль и Бальзак, Гёте и Пушкин, Гоголь и Достоевский — устремляется навстречу современности, открывает через свои растущие антитезы простор для нашего духовного соучастия и споров с самими собой. Второй раздел — обратное движение от современности навстречу классике, осуществляемое через выбор традиций: на определенных стадиях развития литературы ее отношение к собственному прошлому становится актом творчества. Третий раздел — отрыв современности от прошлого, опасный своим

замыканием в новизне, такой «переворот» традиций, который может завести культуру в круг дурных парадоксов, беспрестанно переставляющих исходные противоположности — без надежды вырваться за их предел. Наконец, четвертый раздел — опыт выявления и отчасти предвидения тех культурных форм, где противоречия могут найти продуктивное разрешение. Литература рассматривается здесь на стыках со смежными видами искусства и типами общественного сознания (театр, музей, философия) — как часть великого Целого, от которого она некогда обособилась, в котором, свободно развившись, должна снова занять свое особое место.

«Два века» — так можно было бы обозначить крайние пределы этого всемирного движения литературы: не только от века XIX к XX, но и от нерасчлененного единства — через раскол и противоречия — к расчлененному целому. «Два века» — это два полюса, задающие каждому литературному явлению его ориентацию во времени и определяющие его смысловое двуединство. Внутри каждого произведения, каждого образа содержится в *свернутом* виде вся диалектика литературного развития, соотношение его основных вех и рубежей, тезисов и антитез.

Самое трудное — исследовать *различное*, не подменяя его различиями, абстрактными двоичными оппозициями, извлеченными из непрерывного ценной его болезненного разрыва. Духовной культуре свойственна принципиальная размытость: «Дух дышит где хочет», минуя все рассечения. Парадокс — это и есть жизнь Различия в его отличиях от самого себя, в *страдании становления*. Полнокрасочная техника масляной живописи приходит в современной теоретической мысли на смену сухой графике структуралистского рисунка, где дуальные пары соотносятся по принципу строгого контраста, как черное и белое.

Само построение данной книги, как уже говорилось, тоже включает в себя противоречие — между прерывностью исследуемых ситуаций, взятых из литератур разных периодов и народов, и непрерывностью в разворачивании самой исследовательской проблематики, обращенной к диалектической стороне мирового литературного процесса. Автор надеется, что эта противоречивость теоретической композиции будет работать на осуществление общего замысла и не вызовет затруднений у читателя,

а быть может, и даст дополнительный толчок его самостоятельным размышлениям¹.

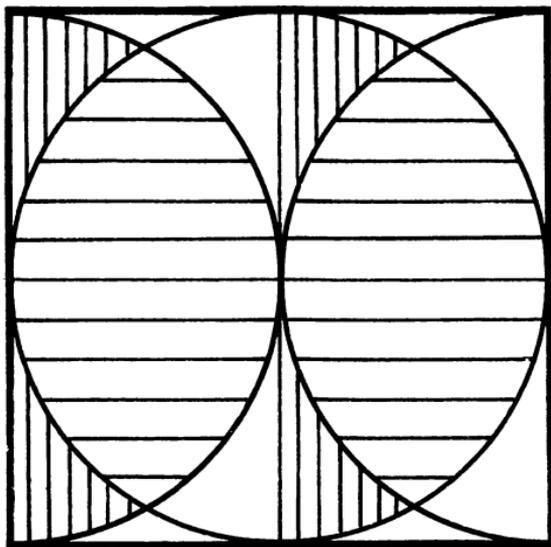
Позиция риска ближе автору, чем система абсолютных гарантий. Пусть идея окажется безошибочной — в области познания действует то же правило, что в области правосудия: лучше огласить десять ошибочных идей, чем замолчать одну истинную; лучше помиловать десять преступников, чем осудить одного невиновного. К тому же нет ничего невозможного ни в одной идее — ведь «жить в идее значит обращаться с невозможным так, как будто бы оно возможно» (Гёте).

¹ В художественном оформлении книги использованы эмблемы, выражающие ее замысел: раскрыть динамику противоречий в литературном развитии. Эмблема на переплете, названная ее автором, философом Виталием Ковалевым «Парадигма разума», — соединение двух бесконечных конусовидных спиралей, замкнутых в кольцо и раскрывающих взаимосвязь развертывания и свертывания, эволюции и инволюции в художественном процессе. Эта же фигура в боковом разрезе воспроизведена на шмуцтитуле III раздела. На шмуцтитуле IV раздела — созданная художником Евгением Гором эмблема клуба «Образ и мысль»: буквы О и М, вписанные друг в друга, символизируют «округлость» и целостность Образа, «угловатость» и расчлененность Мысли в их творческом взаимодействии. Пользуюсь случаем выразить благодарность авторам этих эмблем за возможность украсить ими книгу.

РАЗДЕЛ



**ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ
КЛАССИКИ**



ПОЭТИКА ДИСГАРМОНИИ

(СТЕНДАЛЬ И БАЛЬЗАК)

Я не слишком сведущ в гармонии, но мне кажется, что это свойство стиля говорит о пустоте.

Стендаль. «О стиле»

«Гармония» свидетельствует о «пустоте» — в этих словах Стендаля, быть может, яснее всего сказалась та переоценка художественных ценностей, которая в начале XIX века подготавливала торжество реализма в литературе. Перед искусством открывался мир, чуждый человеческой душе и в то же время — властно объемлющий ее и подчиняющий своим законам. Примирение с этим миром, возведение действительности в «перл создания» уже кажется проявлением прекраснотворной и благообразной «пошлости», «гармоническим филистерством» — именно так отзываются о Расине, о Гёте, о Пушкине крайние представители новых умонастроений во Франции, Германии, России. В искусство реализма реальность вторгается своими противоречиями, отнимая у стиля свойство счастливой завершенности — изначального изящества, которому раньше легко покорялся мир одухотворенной природы и возвышенных страстей. Постигание реальности как особой среды, не прозрачной для духа и не податливой для стиля, вызывает смуту в искусстве. Слово теряет благозвучность, ритм — плавность, композиция — уравновешенность; идеал ясности и порядка, идеал гармонии и симметрии кажется уже недостижимым, вернее, недостойным, потому что там, где он достигается, возникает эпигонство или стилизация (псевдоклассицизм). Истинно великим предстает не изящество, не красота, не гармония, но дисгармония, обнаруживающая всю неулаженность, неуспокоенность жизни, преобладание в ней движения над покоем и крайностей над середи-

ной. «Бунтующее море» действительности надо отобразить так, чтобы не пролить на него «примирительного еля» искусства.

Какими же приобретениями и потерями (в их нераздельности) отразилась новая поэтика в литературе реализма?

Еще в юности Стендаль начал вести дневник и, допустив на первой странице ошибку, сразу заметил ее, но не исправил: «Вот моя первая стилистическая ошибка; их будет много, потому что я беру за правило не стеснять себя и ничего не вычеркивать»¹. Этому правилу он следовал до конца жизни: обычно текст отправлялся в набор в том виде, в каком был первоначально продиктован. Стендаль признавался, что органически не способен править свои рукописи, потому что это было бы насилием над той личностью, которая их писала; он предпочитал не переделывать, а делать все сначала, акты писательства у него принципиально однократны (примечательно, что современники считали его дилетантом). «...Вот стиль, который следует усвоить, если хочешь быть самим собой, то есть выполнить первое из всех правил»². Стиль для Стендаля — это уже даже не «человек» в том абстрактном и всеобщем смысле, в каком понимали его³ просветители и натуралисты, в том числе Бюффон («стиль — это человек»), а конкретное, единичное «эго» («эготизм» — любимое словечко Стендаля, которым он определял свои творческие принципы). Поэтому Стендаль с болезненной чувствительностью относится к попыткам какой бы то ни было абсолютизации стиля, придания ему самодовлеющей завершенности и сверхличной красоты: совершенство кажется ему чем-то вроде лицемерия. За это он недолюбливает Расина и ненавидит Шатобриана. «Не стесняться», «не вычеркивать», «быть самим собой», «сообразовываться со своим состоянием» — вот те императивы, которым Стендаль подчиняет свой стиль и которые заслужили ему репутацию небрежного, «манкирующего» стилиста.

Действительно, Стендаль как будто вовсе не заботится

¹ Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., «Правда», 1959, с. 5.— Все дальнейшие цитаты из русских переводов Стендаля — по этому изданию; том и страница указываются в тексте.

² Stendhal. *Melanges de litterature*, t. III. P., 1933, p. 123.

о верности раз принятому тону и манере повествования — он меняет их столь же часто, как и свою позицию повествователя. То он вместе с Жюльеном, то с Матильдой; то поспешно излагает итог событий, чтобы потом вернуться к их началу, то словно забывает о времени, подробно передавая ход мыслей своих героев. Вот яркий пример этой повествовательной динамики — описывается момент перед казнью Жюльена:

«Никогда еще голова эта не была настроена столь возвышенно, как в тот миг, когда ей предстояло пасть. Сладостные мгновения, пережитые некогда в вержийских лесах, теснились в его воображении с неодолимой силой.

Все совершилось очень просто, благопристойно и с его стороны без малейшей напыщенности.

За два дня он сказал Фуке:

— Какое у меня будет душевное состояние, за это я не могу поручиться...»

Видения, проносящиеся в голове смертника, мгновенно сменяются зрелищем отсечения этой головы; после свершения казни сообщаются предчувствия и распоряжения Жюльена, сделанные накануне. Единство пространства и единство времени резко членится, они оказываются многомерны и обратимы, в них открывается множество совершенно равноправных точек отсчета, которые включаются в повествование независимо от хода повествуемых событий. В классическом повествовании точка зрения обладает все время одним диапазоном, одной «фокусировкой», линия ее движения непрерывна, и кажется, что за всем происходящим следит один медленно перемещающийся взгляд. У Стендаля же подчас даже одна фраза сочетает несколько точек зрения:

«En recevant cette lettre, *dont*, il fait l'avouer, l'amitié l'irrita, Clelia fixa elle-même le jour de son mariage, *dont* les fêtes vinrent encore augmenter l'éclat, *dont* brilla cet hiver la cour de Parme» («Получив это письмо (от Фабрицио.— М. Э.), дружеский тон *которого*, надо признаться, разгневал Клелию, она сама назначила день свадьбы, торжества *которой* еще усилили пышность, *которой* блистал в ту зиму пармский двор»¹). Время и место действия

¹ Stendhal. La Chartreuse de Parme. P., 1969, p. 436.— Здесь и в дальнейшем курсив в текстах Стендаля принадлежит автору книги, перевод его же.— *Прим. ред.*

в одной этой фразе меняются несколько раз (знаком смены при этом служит союз *dont* — «который», повторяющийся трижды): от момента получения письма — до момента уже состоявшейся свадьбы; рядом упоминаются гнев Клелии и блеск пармского двора. Даже Золя, очень ценивший Стендаля, не мог вполне понять этой особенности его прозы. «Он набрасывает заметки как придется, нанизывает фразу за фразой, не зная, куда поведет перо. Нет больше ни метода, ни системы, нет никакого порядка, есть только путаница, причем путаница сознательная: Стендаль как бы хвалится ею... И я испытываю неприятное чувство, потому что единство нарушено и что-то в произведении скрипит»¹.

Мир видится сразу и поочередно множеством глаз, с множества позиций и потому предстает как бы в разбросанном, «небрежном» состоянии. Часто цитируют то место из «Красного и черного», где Стендаль сравнивает роман с зеркалом, которое проносят по большой дороге. Вообще об искусстве как о зеркале — мира, природы — говорили очень многие художники, начиная с эпохи Ренессанса. Важно, принципиально для творческого кредо Стендаля то, что «идет человек, взвалив на себя зеркало» (*l'homme qui porte le miroir dans sa hotte*), что это зеркало то «отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы», то есть оно не закреплено в неподвижной точке относительно «природы», но как бы постоянно меняет углы своего отражения — в зависимости от *позиции* несущего его человека. Это не «гармоническое» зеркало, как бы сферически объемлющее мир и отражающее его полно и совершенно, но «аналитическое» зеркало, помещенное в мир как его подвижная частица и потому отражающее его во множестве ракурсов и проекций. Вся зримая действительность сведена здесь к чьим-то возможностям зрения.

В романах Стендаля редко встречаются статические портреты, статические пейзажи, где лицо или обстановка описываются безотносительно к условиям их наблюдения, как «вещи в себе». Одна из главных героинь «Красного и черного» — Матильда, но она, в сущности, ни разу не описана от имени всевидящего и всеведущего автора, у нее нет определенного, раз и навсегда задан-

¹ Золя Эмиль. Собр. соч. в 26-ти т., т. 25. М., «Художественная литература», 1966, с. 431—432, 433.

ного облика; ее облик — лишь скользкий отблеск тех ситуаций, в которые она попадает; она показана всякий раз такой, какой видят ее окружающие персонажи, прежде всего Жюльен (то Матильда кажется ему «долговязой девицей», то он находит, что у нее «царственная осанка», и т. п.).

И так повсюду у Стендаля: вещи у него лишаются своей определенности и законченности и выступают как знаки чьих-то отношений. «...Описывать вещи, не имеющие отношения к душевной жизни, мне скучно», — замечает Стендаль (13, 422). Вещественный мир в его произведениях выглядит каким-то голым, разреженным. Стендаля часто упрекали за это отсутствие характерной обстановки вокруг его героев, которые действуют и мыслят словно бы в пустоте, наедине с собой; но на самом деле среда «выписана» в его романах настолько, насколько воспринимается его героями, значима и существенна для них. Если Париж только назван, но не показан в сцене прибытия Жюльена в этот город, то именно потому, что Жюльен в это время предается воспоминаниям о своей возлюбленной и не смотрит в окна кареты («Красное и черное», ч. 2, гл. 1). Вещам у Стендаля отказано в самостоятельности, они изображаются у него лишь как «вещи-для-кого-то», как приметы чьих-то душевных состояний; они вводятся в повествование при помощи таких слов, как «подумал», «заметил», «проводил взглядом», «почувствовал», «осознал» и т. д. Знаменитое описание битвы при Ватерлоо все выдержано в подобных «психологических» терминах, обозначающих точку зрения Фабрицио: «Он *увидел* длинные ряды красных человечков, и его очень *удивило*, что они такие маленькие: их цепи, составлявшие, *верно*, полки или дивизии, *показались* ему не выше кустов живой изгороди» («Пармская обитель»). Аналитическое изображение боя неотделимо от психологической характеристики Фабрицио, так же как и вообще у Стендаля нерасторжимы изображаемый мир и созерцающий его человек. Психологизм и аналитизм у Стендаля — это два полюса соотносительности между взглядом и картиной, созерцанием и зрелищем, восприятием и предметом: они обуславливают друг друга. «Маленькие» «красные человечки» — это одновременно характеристика и солдат, и Фабрицио (его «наивного» восприятия), и расстояния между ними; абсолютные масштабы теряют здесь свое значение. В этой динамичной соотносительности

субъекта и объекта, персонажа и его среды — своеобразие стиля Стендаля.

Можно сказать, что в мире Стендаля нет таких событий и состояний, как любовь, ревность, счастье,— есть только то, что сами персонажи об этом думают. Матильда влюбляется в Жюльена, но об этих чувствах ничего не сказано у повествователя; нет ничего похожего на сообщение «она полюбила его», ибо за этим сообщением стоял бы безличный или сверхличный всепроникающий ум и взгляд. Об этой любви мы узнаем от самой Матильды, из ее внутреннего монолога: «И вдруг ее озарила мысль: «Мне выпало счастье полюбить,— сказала она себе однажды в неопишемом восторге.— Я люблю, люблю, это ясно. Девушка моего возраста, красивая, умная,— в чем еще она может найти сильные ощущения, как не в любви?» и т. д. Любовь существует только в рассуждении о любви. И это не потому, что все стэндалевские герои рассудочны, как иногда утверждают, а потому, что таков вообще метод Стендаля: он включает в свою прозу только те моменты действительности, которые определены изнутри чьего-то восприятия. Если предмет не увиден, если чувство не осознано, то их словно бы и не существует в действительности. Г-жу де Реналь никак нельзя обвинить в рассудочности, она естественнее и непосредственнее Матильды, но и ее любовь к Жюльену передается в момент осознания ею этой любви: «Как, неужели я люблю? — говорила она себе.— Я полюбила? Я, замужняя женщина, и вдруг влюбилась? Но ведь никогда в жизни я не испытывала к мужу ничего похожего на это страшное наваждение, которое не дает мне ни на секунду забыть о Жюльене». Самоанализ у стэндалевских героев — это не столько свойство их натуры, сколько способ их изображения. Фабрицио порывист, горяч, но и он то и дело «рассуждает сам с собой», «спрашивает себя», «думает про себя», «отдает себе отчет», «отмечает про себя» и т. д.,— это условная манера подачи событий, цель которой — полная их релятивизация, переход от «вещи в себе» к «вещи для кого-то». Особенно примечательно словечко «сказал себе», «se dit», чрезвычайно употребительное у Стендаля, вводящее почти все внутренние монологи его персонажей; благодаря этому словечку любой факт утрачивает свой нейтрально-статичный характер и становится приметой текучего, меняющегося отношения персонажа к себе и миру. Обо всем, что персонажи видят,

чувствуют, они говорят сами с собой. Так мир у Стендаля все время оказывается втянутым в чей-то кругозор и раскрытым через точку зрения действующего лица.

Даже в построении фраз, в синтаксисе у Стендаля запечатлена эта аналитико-психологическая установка его стиля.

Рассмотрим следующую фразу:

«Julien remarqua qu'il *avait* sur l'autel des cierges *qui avait* plus de quinze pieds de haut» («Жюльен заметил, что на алтаре были свечи, которые были вышиной более пятнадцати футов»). Французский литературовед А. Албала советует перестроить эту фразу согласно законам классически-нормативной стилистики: устранить повторяющийся вспомогательный глагол «были» (*avait*), союзные слова «что», «которые» (*que, qui*), придаточные конструкции, замедляющие речевой жест.

«Жюльен заметил на алтаре свечи вышиной более пятнадцати футов»¹.

Фраза, действительно, стала компактной, легкой, закругленной, избавилась от повторов, но и образ, который она создает у читателя, уже иной, не стендалевский. Представим себе человека, который заметил свечи, превосходящие его в три раза вышиной. Этот человек должен быть гигантом. И такие сверхчеловеческие, вернее, сверхиндивидуальные масштабы стилевых ракурсов мы постоянно находим в классической прозе. Вот, например, отрывок из «Новой Элоизы» (38-е письмо Сен-Пре к Юлии): «Право же, сельские просторы стали веселее, а зелень свежее и ярче, воздух чище, небеса яснее, пенье птиц как будто звучит более нежно и призывно, журчанье ручьев пробуждает еще более страстную томность, виноградники в цвету издали доносят неизъяснимо сладостное благовоние».

Взгляд охватывает картину равномерно со всех сторон, сообщая ей гармоническую полноту; свет падает откуда-то сверху, на все пространство сразу. Мыслим ли внутри этого пейзажа конкретный индивидуум, для которого «сельские просторы стали веселее», «небеса яснее», который все это обнял бы своим взглядом, уловил бы «журчанье ручьев», благоухание виноградников? Его нет в картине, хотя формально он определен как Сен-Пре; но его «я» служит лишь условным знаком для видения,

¹ Albalat A. Le Travail du Style... P., 1911, p. 270.

гораздо более могущественного и всеобъемлющего, чем предполагает ограниченное местом и временем «я». Стендаль находил в прозе Руссо «le style coutourné» (буквально — «ходульный стиль»), и действительно, человек в ней как бы больше самого себя, поставлен на котурны, ходили, точка зрения в ней приподнята над человеческим горизонтом (или сам человек возведен в титаны). У самого Стендаля стиль обычно «заземлен» и соблюдает в отношении к предмету сугубо человеческую меру. Все эти «лишние» служебные слова: «...что на алтаре были свечи, *которые* были вышиной...» — ничего не прибавляют сами по себе к содержанию фразы, но расчлняют его таким образом, что оно становится соразмерным с движением человеческого взгляда, постепенно охватывающего предметы. Взгляд скользит вверх, с алтаря на свечи (мы угадываем, что Жюльен поднимает голову)¹. «Что... были... которые были» — это вещи в ходе их восприятия, в смене относящихся к ним созерцательных установок; вещи, разложенные на ряд последовательных состояний, предметы, соединенные с предикатами.

Характерная особенность стэндалевской манеры — частые лексические повторы. «— *Красные мундиры!* — радостно кричали гусары эскорта, и сначала Фабрицио не понимал; наконец, он заметил, что действительно почти все мертвецы были в *красном*. Внезапно он вздрогнул от ужаса: он заметил, что многие из этих несчастных *красных мундиров* еще живы; они кричали — очевидно, звали на помощь, но никто не останавливался, чтобы помочь им. Наш герой, жалостливый по натуре, изо всех сил старался, чтобы его лошадь не наступила копытом на кого-нибудь из этих *красных мундиров*». Стендаля часто упрекали в бедности, однообразии словаря, но это однообразие содержательно. Повтор слов делает ощутимым движение их контекста. Сначала «красные мундиры» — это радостный возглас, которого не понимает Фабрицио, затем он видит красное на мертвецах, распростертых на поле сражения, потом, по мере его прибли-

¹ Этот ракурс в описываемой ситуации обладает наибольшей смысловой выразительностью: Жюльен прислуживает аббату в церкви на большом празднике, куда съезжаются именитые гости, и при зрелище праздничного великолепия в нем оживают честолюбивые мечты. Робкий, замедленный, скользкий вверх взгляд Жюльена в контексте всего романа может быть соотнесен со всем его дальнейшим упорным продвижением в высшее общество.

жения, выясняется, что «красные мундиры» живы, зовут на помощь, и, наконец, они показаны с точки зрения всадника, пробирающегося между ними на лошади. Предмет «остановлен» с помощью повторяющегося слова; точка зрения движется относительно предмета. Стендаль склонен к стилевому разнообразию на сверхъязыковом, сверхсловарном уровне. Слово проходит у него через ряд контекстов, в результате чего общее лексическое значение расщепляется на несколько частных, ситуативных¹. Это соответствует разложению предмета на ряд изобразительных проекций, соотносящихся с различными ситуациями его восприятия.

Последовательный аналитизм определяет не только возможности, но и границы стендалевского стиля. Показательно отношение Л. Толстого к Стендалю. Типологическое сходство их стилей несомненно; та же множественность точек зрения на мир, та же соотносительность между взглядом и картиной, психологизм и аналитизм как следствие отказа от «абсолютистского» подхода к человеку и миру (мир определяется через присутствующего в нем человека). Толстой неоднократно заявлял о своем чувстве «родственности» к Стендалю: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю... Кто до него описал войну такую, т. е. такую, какова она есть на самом деле? Помните Фабриция, переезжающего поле сражения и «ничего» не понимающего?»² Примечательно, что Толстой выделяет в творчестве Стендаля самое «свое»: показ битвы через восприятие одного из ее рядовых участников, отказ от абсолютно-абстрактных представлений о войне вообще. Но наряду с «симпатией за смелость» Толстой испытывал при чтении Стендаля (и первом и повторном) чувство «неудовлетворенности», причем «с ясным сознанием, отчего и почему»³. Видимо, за этой «неудовлетворенностью» скрывается объективное несоответствие творческих позиций. Для Стен-

¹ Ср. лексические повторы у Л. Толстого: «Тес, которым был обшит дом, был *ободран* местами людьми, *обдиравшими* его там, где он легче *отдирался*, отворачивая ржавые гвозди» («Воскресение», ч. 2., гл. 3). Один и тот же глагол «об(от)дирать» как бы вращается вокруг осей времени и залога.

² Из беседы Л. Толстого с П. Буайе 1901 года; цит. по кн.: Э й х е н б а у м Б. Молодой Толстой. Пб.— Берлин, Изд. З. И. Гржебина, 1922, с. 96.

³ Письмо Л. Толстого С. А. Толстой от 13 ноября 1883 года.— Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное), т. 83., с. 410.

даля — «только в деталях правда и подлинность». Толстой ищет за правдой частностей правду целого. Для него последним актом анализа, выставляющим на свет все мелочи и детали вселенной, является синтез. В стиле Толстого чувствуется упорное стремление молодой национальной литературы к овладению миром в его целостности. Русский писатель длинными фразами, сложными периодами пытается скрепить мельчайшие частицы, на которые у него разбит мир; в отличие от фразы Стендаля, всегда сухой, обрывистой, фраза Толстого как бы постоянно ищет своего продолжения — с тем чтобы преодолеть единичный взгляд на вещи и вовлечь его вместе с другими взглядами в общее мировидение. Наряду с линейной перспективой у Толстого появляется круговая панорама. Все эти бесконечные «что», «который», «то, что», «так как», «из-за того что», «чей» у Толстого не столько разграничивают стилевые ракурсы, сколько связывают, скрепляют их.

То же различие наблюдается у двух писателей в подходе к внутреннему миру человека. Психологизм Толстого направлен на раскрытие «диалектики души»; его интересуют прежде всего моменты перехода, связи, превращения. У Стендаля мы находим «аналитику души», то есть показ отдельных чувств, настроений, состояний в их отчетливости и обособленности, причем переход между ними совершается мгновенно и как бы неожиданно, необъяснимо, тогда как у Толстого «все присутствует во всем», последующее есть в предшествующем, психологический процесс идет непрерывно и сам себя объясняет. «*Tout changea rapidement dans son âme*» («все мигом изменилось в его душе») — закон внутренней жизни у героев Стендаля, которые стремительно переходят от любви к ненависти, от привязанности к гневу, от горя к радости. Так «внезапно» Жюльен решает отомстить г-же де Реналь и незамедлительно выполняет свое намерение; так, после трех лет совместной жизни с Клелией, «сердечная прихоть» овладевает Фабрицио — желание поселить в своем доме их сына. Именно в силу своей внезапности эти решения и поступки кажутся случайными, не единственно необходимыми. Это подметил еще Р. Роллан: «Толстого читаешь с ощущением, что почти невозможно, чтобы описанные им события произошли как-то иначе. Стендаль же всегда оставляет дверь открытой; и в выбранном им варианте я усматривал тогда автор-

ский произвол; теперь же мне кажется, напротив, что это признак свободного ума, который с пронизательной иронией следит за причудливым ходом событий, не подтачивая их и не утаивая непредвиденное»¹. У Толстого в каждой частности и случайности присутствует целостность и необходимость; у Стендаля даже закономерное дается в форме случайного, «внезапного», поскольку вычленено из целого, обособлено от него. И чем подробнее анализ, чем мельче детали, тем неопределеннее становится их связь с целым, тем они кажутся произвольнее. «Непредвиденное» у Стендаля — это следствие прерывности, дробности его повествовательной манеры, опускающей все промежуточные, связующие звенья в цепи событий и состояний.

Столь же дробен синтаксис у Стендаля; словесное целое строится у него как простое соположение повествовательных единиц. «Он появился там первым из эскорта; он поехал гордой рысцой вдоль берега; посреди канала барахтались гусары, находившиеся в довольно затруднительном положении; ибо во многих местах глубина доходила до пяти футов. Две-три лошади испугались, вздумали плыть и подняли целые столбы брызг»². Фразы и фразовые компоненты ничего не доказывают, не поясняют, не предвосхищают, не обуславливают друг в друге. По замечанию одного французского писателя, у Стендаля фраза не призывает следующей и не рождается из предыдущей; каждая держится перпендикулярно факту или идее. Наилучшим выражением этой простой рядоположенности речевых и событийных единиц у Стендаля являются его любимые знаки — точка с запятой и запятая. Они позволяют «сократить», редуцировать связи условия, причины, следствия и т. д., благодаря чему в прозе образуется свободное смысловое пространство. У Стендаля вокруг слов всегда несколько разреженный контекст, создающий подчас ощущение скрытой реальности и требующий активной работы читательского воображения. Этот художественный опыт Стендаля во многом предвосхищает явление чеховского и особенно хемингуэевского подтекста, тоже создающегося как бы в просторных смысловых интервалах между единицами текста.

¹ Роллан Ромен. Воспоминания. М., 1966, с. 382.

² В переводе сохранена пунктуация оригинала.

Словесные построения у Стендаля линейны, в них нет иерархии частного и целого, отношений зависимости и подчиненности. События просто следуют друг за другом. «Пустил лошадь», «нашел место», «поехал рысцей», «барахтались гусары», «вахмистр заметил» — мир дискретен, состоит из отдельных частиц, разбросанных во времени и пространстве. Отсюда — особое пристрастие Стендаля к глаголу, предполагающему не постоянство, а смену изобразительных ракурсов.

Стендаль сознательно стремился к этой прерывности, отрывистости, он называл свой стиль «рубленным» («le style hâché»), противопоставляя его «многословным и претенциозным», плавным и закругленным фразам Шатобриана и Сальванди. При чтении Стендаля создается ощущение, что его фразы произносятся запинаящимся голосом, который то и дело умолкает. У писателя как будто мал запас дыхания: его хватает только на короткие фразы, «лишенные закругленности», или длинные фразы, «плохо построенные» (Бальзак), то есть собранные из коротких.

Эти интонационные особенности стендалевской прозы связаны с ее монологической природой. Ситуация разговора наедине с самим собой — решающая для произведений Стендаля. Через внутренние монологи его персонажей мы узнаем их самих и окружающую их среду. Но и сам Стендаль во всех своих размышлениях о творчестве ориентируется на ситуацию уяснения своего «я» для самого себя. «Что я за человек?» «Посмотрим, приду ли я, подвергнув допросу с пером в руке собственную свою совесть, к чему-нибудь положительному...» (13; 331, 332). Чтобы писать, по его мнению, «необходимо большое мужество, почти такое же, как и для того, чтобы быть самим собою». При этом «я» Стендаля как пишущего лица не имеет ничего общего с «я» романтика: у него нет установки на самовыражение, на открытие (и тем более противопоставление) себя миру. Писатель сам является отправителем и получателем своих «сообщений»; он признается, что не уверен, хватит ли у него таланта для того, чтобы его читали другие, — он пишет только потому, что писание доставляет ему удовольствие, он любит обсуждать на бумаге сам с собой свои мысли (13, 9). Стендалевский «эготизм» тем отличается от эгоцентризма (романтического типа), что ориентирован на самопознание, а не на самовыражение, обращается с речью к себе,

а не к другим; эголист хочет иметь себя своим единственным собеседником.

Этот внутренний монолог, автор и адресат которого совпадают в одном лице, образует основу стэндалевского стиля. Слово, обращенное говорящим к самому себе, не проходит через зону внешней коммуникации, которая делает его предметом чужого согласия или спора. Такой стиль, не воспитанный в борьбе за овладение вниманием, приобретает черты домашности, фамильярности, в него вкрадываются «запинки» и «паузы», он теряет все, что необходимо для долгого звучания. Дыхание укорачивается, слово превращается в полуслово, поскольку весь коммуникативный процесс происходит как бы внутри одного сознания; выпадают логико-синтаксические связи, предназначенные для объяснения, доказательства и т. д.

Интонация быстро понижается, ибо во внутреннем монологе она не обязана поддерживать себя такой словесной массой, как если бы голос и слух были разделены физическим и духовным пространством и нужно было бы преодолеть его посредством длительной, медленно понижающейся, закругленной, логической фразировки. Таким образом, во внутреннем монологе теряется или ослабляется почти все связанное с функционированием стиля как общенациональной речевой нормы (устанавливаемой классическими стилями). Что же в этом случае приобретает? Прежде всего стиль включает паузы, зоны молчания, наполняется неизъясненными значениями, открывает простор для домысливания — черты, любимые в литературе XX века. Далее: появляется возможность для частой и живой смены стилевых установок. В том внутреннем монологе, который обращает к себе Стендаль, позволены любые пробы и опыты. «Я совершенно не знаю самого себя». «Чем я был, чем я стал теперь, — поистине мне было бы трудно на это ответить» (13; 333, 6). Все точки зрения, которые «примеряет» к себе Стендаль, — попытка ответить на этот вопрос. В мнимом произволе его словесных построений есть по крайней мере одна логика — логика человека, не знающего себя и потому позволяющего себе быть и тем, и другим, и третьим¹; потому и позиция повествователя в его прозе все время сменяется, смещается.

¹ «Я с наслаждением носил бы маску, я с восторгом переменял бы фамилию» (13, 356).

Анализ стэндалевской прозы сам по себе многим обязан этой «эготической» самоуглубленности и выступает у него в своей начальной стадии психологизма. Недостаточность гармонического стиля всегда обнаруживается вначале применительно к самосознающему и заинтересованному в себе «я». Именно так начинался анализ и в русской прозе, в творчестве Лермонтова и молодого Л. Толстого; он почти полностью совпадал с психологизмом. Это неизбежно потому, что разложение картины мира на точки зрения предполагает одновременное выделение индивидуальных сознаний в их множественности и независимости; крушение классического стиля начинается с крушения некоего сверхиндивидуального, всеобщего, универсально-идеального созерцания, объемлющего мир в его целостности. Именно психологизм, ставящий в центр мироздания конкретного индивидуума и раскрывающий его изнутри, отнимает основу у классических стилей; при наличии многих, разных, частных точек зрения гармония становится труднодостижима, почти невозможна. Правда, поначалу психологизм создает не множество, но лишь одну точку зрения, которая наделяется идеальным и всеобщим значением и правом, — это происходит в романтических стилях. Но коль скоро единичная точка зрения нашла своего носителя в индивидууме, неизбежно дальнейшее обретение ею большей относительности и подвижности. Именно эту стадию стилевого развития фиксирует стэндалевское творчество, определяющим речевым фактором которого является внутренний монолог — то, что постоянно обозначается у писателя формулой «se dire» — «сказать себе». Это совсем не то же самое, что «высказать себя», как у романтиков, полагающих «я» абсолютным *субъектом самовыражения*. Во внутреннем монологе стэндалевского типа слово не экспрессивно, а аналитично в отношении «я», поскольку делает его *объектом самосознания*; при этом данное «я» лишается гегемонии и в литературе открывается простор для множества изобразительных фокусов и ракурсов.

Стиль Бальзака имеет общие со стилем Стендаля предпосылки в истории французской и словесно-художественной культуры: он связан прежде всего с крушением классических норм литературного языка и гармонических форм эстетического мировидения, с возникновением

в послереволюционном обществе новых типов речевой деятельности и коммуникации, ориентированных на «частных индивидуумов», «свободных граждан», «детей Революции». Но если герои Стендаля обнаруживают свое «я» преимущественно в разговорах с самим собой, то герои Бальзака наиболее полно проявляют себя в речевых контактах с другими людьми. У Стендаля слово центростремительно, у Бальзака центробежно. Как объяснить это одновременное возникновение двух противоположных стиливых установок?

В дореволюционной Франции XVIII века определяющей для литературных стилей была речевая ситуация, складывавшаяся в светском обществе, в аристократических салонах. «Le monde» (свет) был центром формирования литературно-художественного этикета. Даже просветительские идеи, антиаристократические по своей направленности, неизбежно должны были подвергаться испытанию салонной формой публичного общения — достаточно вспомнить Вольтера, Руссо. Существовали два негласных, но очень строго соблюдавшихся правила речевого этикета в салонах, казалось бы, взаимно исключающие друг друга: во-первых, принципиальное единомыслие, во-вторых, интенсивное общение. Салоны были открыты лишь для посетителей одного сословного круга, одного направления идей; с другой стороны, хороший тон требовал активного участия в общей беседе, в обмене мыслями или, по крайней мере, словами. Дискуссия, спор, повышенный тон, патетика исключались так же, как и конфузливое молчание или «домашнее» размышление вслух. По замечанию Стендаля, в салонах успехом пользовался тот, кто наиболее ясно говорил то же самое, что и другие.

Последствием такой речевой установки было развитие логически чистых и стройных форм французского языка, а также господство сверхиндивидуальных, абстрактно-всеобщих ракурсов в художественных стилях, преломлявших светски-аристократический тип мышления и разговора¹. Французской прозе XVIII века свойствен моно-

¹ Светский речевой этикет является одним из важных факторов формирования классических стилей (он значим в разной степени для французских классицистов и просветителей, для Гёте и Пушкина), ибо в нем сильны элементы народного речевого этикета, предполагающего тождество общающихся сознаний. Придворный свет или аристократический салон делают более искусственной и условной эту речевую практику, претворяя ее стихийно-коллективистическое начало в гармони-

логизм и интеллектуализм в наиболее рафинированном виде: идея универсальна и всегда равна самой себе, поскольку отвлечена от того многообразия условий жизни, которые порождают «многоголосицу» идей и, как ее словесное воплощение, — диалог, сшибку сознаний. Пожалуй, единственное исключение из этого правила — «Племянник Рамо» Дидро, произведение остро актуальное по содержанию и пророчески-смелое по форме, предвосхищающее ту ломку литературных стилей, которую произвели революция и надвигающийся буржуазный порядок вещей.

Правда, в эпоху Реставрации, когда начался творческий путь Стендаля и Бальзака, были реставрированы и салоны, но речевая инициатива была ими уже бесспорно утрачена: эта инициатива переходит, с одной стороны, к частным индивидам, с другой — к партиям и клубам. Тем самым оба принципа светского речевого этикета (общение и единомыслие) оказываются преодоленными. Человек остается наедине с собой, в домашней обстановке, располагающей к размышлению вслух, и тогда в литературе возникает голос, как бы пробующий себя, запинаящийся, прерывистый, часто замолкающий. Или же посетитель салона заводит спор, отстаивает свое мнение, что-то убежденно доказывает, и тогда салон превращается в дискуссионный клуб, мало уютный для любителей единомыслия, и в литературе возникает голос повышенной звучности, напряженности, патетичности¹.

Знаменательно, что оба писателя вступают в пору творческой зрелости во время падения Реставрации и начала Июльской монархии, открывшей во Франции эпоху господства буржуазных отношений и решительно покон-

чески-сверхиндивидуальную норму и меру (при этом народно-фольклорный стиль сменяется национально-классическим стилем). В дальнейшем светский тип речевого общения еще более формализуется, о нем создается мнение как о пустом и бессодержательном. Во Франции это происходит, однако, только к концу века Просвещения.

¹ Стендаль слывет острословом в светских кружках, но его собеседников часто смущает слишком интимный, доверительный, глубоко прочувствованный тон его речей, и Стендаль спешит уединиться, застеснявшись за свои заметки и дневники, где этот тон наиболее естествен. Бальзак, напротив, жаждет добиться успеха в аристократических салонах, но этому препятствует его манера слишком громко и категорически высказывать свои мысли, перебивать собеседника, пускаться в прения. Для Стендаля разговор приобретает характер интимного признания, для Бальзака — публичной дискуссии.

чившей с влиянием аристократических салонов; именно в 1830 году пишутся почти одновременно «Красное и черное» Стендаля и «Шагреневая кожа» Бальзака. Разрыв с эстетикой светского слова, с классическим интеллектуализмом и монологизмом здесь полный и безусловный. Но если Стендаль совершает переход к внутреннему монологу, то Бальзак раскрывает возможности диалогического слова. Стиль одного воплощает самопоглощенное, самоуглубленное сознание, стиль другого — сознание, устремленное за собственные пределы, ищущее переключки с иными сознаниями.

В этой связи глубоко различно отношение Стендаля и Бальзака к самой работе над стилем. Бальзак не одобрял своего современника за то, что «он недостаточно заботился о форме; он писал, как птицы поют...»¹. Действительно, стиль для Стендаля — торжество «эголизма», то есть абсолютной верности себе и пренебрежения к тому, что подумают другие. Вот этот последний момент был наиболее существен для Бальзака, ибо его стиль нацелен на завоевание чужих сознаний. Поэтому он безустанно правит и переделывает свои корректуры (в среднем их число доходит до 9—10, иногда же до 17—18); каторжный труд Бальзака над ними вошел в поговорку. Причем многократная правка касалась в первую очередь именно стиля: по свидетельству Т. Готье, Бальзак ни над чем так долго не работал, как над построением фразы, периода. В обеих этих крайностях — стэндалевской и бальзаковской — есть отступление от классических норм работы над стилем (существующих объективно, как и сам классический стиль). Писатель-классик не позволяет себе небрежно относиться к чужому восприятию своих произведений, форма и слово его заботят не меньше, чем содержание и мысль; но для него не существует и большого разрыва между замыслом и исполнением, заставляющего предпринимать огромный и мучительный труд². Все дело — в гармонии между автором и публикой, говорящим и слушающим, пишущим и читающим, благодаря которой замысел легко и всецело переходит в исполнение и стиль одинаково отвечает потребностям выра-

¹ «Бальзак об искусстве». М.—Л., «Искусство», 1941, с. 437.

² В «Кузине Бетте» Бальзак называет Замысел и Выполнение «двумя полушариями искусства», между которыми приходится преодолевать «неизмеримые бездны» («Бальзак об искусстве», с. 185).

жения и условностям восприятия, то есть сочетает в себе «естество» и «искусство». Эта «эстетика тождества» отошла в прошлое для эпохи Стендаля и Бальзака, поэтому одному из них приходится быть в работе чересчур небрежным (писать как бы «для себя»), другому — чересчур прилежным (переписывать как бы «для другого»). Если Бальзаку стиль Стендаля кажется слишком естественным, «птичьим», то Стендалю стиль Бальзака кажется слишком искусственным, «натруженным». В «Записках туриста» он так отзывается о Бальзаке: «Я предпочитал бы более простой стиль... Полагаю, что он пишет романы в два приема, сначала вполне здраво, а потом облекает их в изящный стиль, полный неологизмов и всяческих красотей»¹. Так в самих приемах стилистической работы Стендаля и Бальзака разделяются идеалы безыскусности и искусности, органически сочетавшиеся в классических стилях. С точки зрения классической эстетики Стендаль говорит о своих произведениях с недостаточной звучностью и изяществом, Бальзак — с излишней напряженностью и напыщенностью.

Стиль Бальзака был прямым ответом на ту речевую практику, которая складывается в отношениях между различными индивидуальностями, различными типами бытия и сознания, приведенными в столкновение буржуазной эпохой. В одной из статей Бальзака («Сатирические жалобы на нравы нашего времени», 1830) так характеризуется жизнь современной ему Франции: «Франция надела пестрый наряд арлекина, в котором каждый видит только свой цвет и его считает главным... Результатом является общество, в котором жизнь и смерть, интересы старые и новые переплетаются каждый час и борются непрерывно... Настала пора во Франции создать достойное потомство для тех наших соотечественников, которые не гнушались приправить свои книги острым словом...»² Конфликт умов, в котором особый вес приобретает резкое, наступательное слово, составляет ту атмосферу, где вращается сам Бальзак и многие его герои.

Автор обычно не дает им заранее никаких односторонних преимуществ, они на равных спорят между собой.

¹ Цит. по кн.: Г р и ф ц о в Б. А. Как работал Бальзак. М., 1958, с. 161.

² «Oeuvres complètes de Honoré de Balzac...», v. 38. P., Conard, 1912—1940, p. 344.

Приведем пример из романа «Шагреновая кожа», центральная сцена которого — пир у богача Тайфера.

«— Меня тошнит от вашей дурацкой Республики! Нельзя спокойно разрезать каплуна, чтобы не найти в нем аграрного закона.

— Убеждения у тебя превосходные, милый мой Брут, набитый трюфелями! Но ты напоминаешь моего лакея: этот дурак так жестоко одержим манией опрятности, что, позволь я ему чистить мое платье на свой лад, мне пришлось бы ходить голышом.

— Все вы скоты! Вам угодно чистить нацию зубочисткой,— заметил преданный Республике господин.— По-вашему, правосудие опаснее воров.

— Хе, хе! — отозвался адвокат Дерош» и т. д.

В этом диалоге представлено столько же истин, сколько персонажей, и каждый из них имеет свой голос для высказывания своей истины. «Хе, хе» адвоката Дероша и сложные силлогизмы неназванного лица одинаково самозаконны в этой «яростной и шутовской» дискуссии, в этом «шабаше» умов, как характеризует автор оргию у Тайфера. Здесь нет согласных, единомыслящих, так же как их нет и во Франции, где «каждый видит только свой цвет и его считает главным». В Посвящении к «Кухине Бетте» Бальзак выражает это свое творческое кредо словами: «Бог обрек мир спорам». Поэтому и «автор пытается изобразить все формы, в какие облекается мысль»¹. Не случайно, что именно сцена пира выполняет конструктивную роль в ряде важнейших произведений Бальзака, таких, как «Шагреновая кожа», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок». Пир сводит между собой разных по духу людей, отвлекает их как от насущных житейских забот, так и от канонов официальной мысли и делает из них бескорыстных и равноправных собеседников, превыше всего ставящих удовольствие от острого словца.

У бальзаковского диалога есть ряд особенностей, отличающих его от широко известного типа полифонии в романах Достоевского. М. Бахтин показал, что полифония у русского писателя затрагивает глубины индивидуального сознания героев, расщепленного как бы на несколько спорящих голосов (как, например, у Ивана Карамазова, Ставрогина, Раскольников). Вот этого про-

¹ «Бальзак об искусстве», с. 160

никновения полифонического начала в сферу сознания и самосознания, во внутренний мир действующих лиц нет у Бальзака. Его герои, вступая в диалог друг с другом, внутренне остаются в рамках монолога: они отвечают на чужие голоса, но не включают их в свой кругозор, не делают их своими, не «овнутряют» их. Каждый старается придать наибольшую убедительность своей идее, достичь ею чужого сознания, овладеть им, но сам остается глух к направленному на него воздействию. По справедливому замечанию философа Алена, «каждый из тысячи его (Бальзака.— М. Э.) персонажей одержим собственной идеей (*son propre jugement*) и невосприимчив к идеям других»¹. Поэтому и образ пира у Бальзака несет, как правило, двойную функцию: у собеседников «развязываются языки» и одновременно притупляется слух, они погружаются в состояние разобщенности и нечувствительности. «...Молодые люди, подстегиваемые искорками шампанского, нетерпеливо ожидавшегося, зато щедро налитого, пустили свой ум галопировать в пустоте тех рассуждений, которым никто не внемлет, принялись рассказывать истории, не находившие себе слушателей, в сотый раз задавали вопросы, так и оставшиеся без ответа» («Шагреновая кожа»). При этом сам диалог постепенно рассыпается на отдельные, бессвязные монологические реплики:

« — Мило! — вскричал Кардо.— Не будь собственности, как могли бы мы составлять нотариальные акты!

— Вот горошек, божественно вкусный!

— А на следующий день священника нашли мертвым...»

Опьянение на пиру — мотивировка потери физического слуха. Но герои Бальзака обычно не наделены и слухом духовным — во всяком случае, столь глубоким, чтобы претворить чужой голос в свой собственный, слить его со своим. Они дискутируют, спорят, наносят друг другу и парируют удары, обыгрывают чужие слова, дразнятся, сочиняют пародии, но никогда не спорят сами с собой, никогда внутри их сознаний не пересекаются разные голоса. Как Горио и Вотрен не слышат друг друга в своих долгих разговорах с Растиньяком, так и Растиньяк, поочередно внимающий их голосам (противопо-

¹ Al a n. Les Arts et Les Dieus. P., 1958, p. 1021.

ложным по пафосу), ни разу не слышит их в себе сразу, в их живом переплетении и борьбе.

Здесь мы сталкиваемся с принципиальной разницей в стилях французского и русского писателей. Достоевский распространяет полифонизм на сферу индивидуального сознания и самосознания, которое одновременно и расщепляется на голоса, и объединяет их в себе. В тексте образуются двуголосые и многоголосые слова и высказывания, в которых уже невозможно разделить голоса, не разрушив их словесной ткани,— в таком напряженном они существуют единстве.

В известном смысле стилевое отличие Достоевского от Бальзака подобно отличию Толстого от Стендаля. Л. Толстой идет от анализа, но углубляет его до такой степени, что все отдельные точки зрения начинают сопрягаться и сливаться в целостное мировидение, подобно разноцветным каплям, образующим живую, пульсирующую вселенную в сне Пьера. Достоевский идет от полифонии, но углубляет ее до такой степени, что множественные голоса начинают перекликаться и сливаться в целостности индивидуального сознания.

Притупленность слуха и повышенная активность голоса приводят у Бальзака к иному соотношению речи автора и персонажей. У Достоевского голос повествователя менее напряжен, значителен и самостоятелен, чем голоса героев, ибо повествователь как бы всецело настроен на подслушивание, на вникание в эти голоса и передачу их самоценных особенностей. Главное же в произведениях Бальзака — это голосовая активность самого рассказчика, который своим рассказом как будто участвует в каком-то диалоге, диспуте.

Бальзак пишет так, словно кого-то в чем-то убеждает, и не пропускает ни единого события в сюжете, чтобы не выступить по поводу его с оправдательной или обвинительной речью, учитывающей все возможные высказывания об этом событии. Вспомним начало «Шагреневой кожи»: «Когда вы входите в игорный дом, то закон прежде всего отнимает у вас шляпу...» Сам по себе факт — игрок сдает при входе шляпу — занимает столь незначительное место в сюжете (как таковой он мог бы привлечь внимание писателя-натуралиста), что его подлинное значение может быть объяснено только внутри диалогического целого, создающего вокруг него «биржу идей»: в общении и обмен втягиваются евангельские и апокри-

фические, социальные и юридические, статистические и экономические, мистические и философские термины, понятия и идеи. Если спроецировать все это разнообразие в плоскость лексики, то создается впечатление, что Бальзак смешивает все профессиональные и социальные жаргоны.

На новом этапе Бальзак воскрешает во французской литературе раблезианскую эстетику словесного изобилия, излишества, «обжорства» («les goinfreries de son style» — так характеризовал Бальзак своего предшественника в предисловии к первому изданию «Шагреновой кожи») — стилистику, казалось бы, навсегда перечеркнутую и отброшенную пуристическими тенденциями XVII—XVIII веков. Слов у Бальзака всегда больше, чем необходимо для монологического высказывания о событиях; повествование состоит из выкликов и откликов, вопрошающих и отвечающих реплик, через которые соприкасаются разные сферы жизни и мысли. «В его произведениях, концентрирующих и замыкающих в себе вселенную, оказываются спрессованными, как свежие сардины в бочке, все идеи всех философий, наук, искусств...»¹ — пишет Бальзак о Рабле, давая тем самым как бы характеристику и собственному стилю. Одушевляющим началом всего этого, так сказать, полилингвизма является речевая активность автора, выходящего за рамки монологического сознания захватывающего в свой кругозор характерные реплики чужих сознаний. Из множества раздельных голосов и «скручивается» бальзаковская проза². Если это «гигантский хаос» (И. Тэн), то он все-таки организуется волей автора к многообразному и целеустремленному речевому общению.

Этим же объясняется такой общепризнанный дефект бальзаковского стиля, как обилие вычурных метафор и гипербола. Приведем начало «Лилии долины»: «Какому таланту, вскормленному слезами, мы однажды будем обязаны самой трогательной элегией, картиной стра-

¹ Цит. по: Delattre Geneviève. Les Opinions littéraires de Balzac. P., 1961, p. 39. — Тема «Бальзак и Рабле», очень важная для понимания истоков полифонизма во французской литературе, подробно и полно освещена в книге: Lescuyer Maurice. Balzac et Rabelais. P. 1956.

² «...Что за стиль у Бальзака! — бросает Сент-Бёв. — Все точно как-то перекручено, канатный стиль» (Гонкур Эдмон и Жюль де. Дневник, т. 1. М., 1964, с. 417).

даний, безропотно перенесенных душами, *чьи* нежные корни не встречают в родной почве ничего, кроме твердых камней; *чьи* первые листья срываются вражескими руками; *чьи* цветы настигает мороз в тот момент, когда они распускаются?» Здесь каждое слово проникнуто смысловым максимализмом, обозначает высшую степень качества. Происходит это в силу резкой поляризации значений: талант — слезы, страдания — безропотно, нежные корни — твердые камни, первые листья — вражеские руки, цветы — мороз и т. д. Стендаль советовал одной из своих корреспонденток, начинающей писательнице, вычеркнуть все превосходные степени из ее повести — это соответствует его собственной манере (15, 259). У Бальзака, напротив, почти каждое слово стоит в превосходной степени, все различия превращаются в антитезы: это стиль смысловой экзальтации, преувеличения. Чтобы завладеть чужим сознанием, слово должно многократно увеличить свой семантический потенциал по сравнению со словом, которым обмениваются единомышленники или с которым говорящий обращается к себе. Даже трюизмы, банальности мобилизуются эстетикой Бальзака, потому что избитая истина все-таки остается истиной и для увещевания, наступления на чужое сознание она подходит как нельзя более кстати. Ситуация, всерьез требующая риторики, всегда возникает при значительном отдалении автора речи от ее адресата, когда идеологическая и психологическая дистанция между ними может преодолеваться лишь при помощи наиболее общих, доходчивых и сильно действующих «ораторских» приемов оформления мысли.

Духом «превосходной степени» проникнуты у Бальзака не только отдельные слова и словосочетания, но и повествование в целом. Сцены и характеристики строятся у него посредством нанизывания однозначных образов на один повторяющийся мотив — так, словно подбираются все новые аргументы к исходному тезису. Так, бездушность Гобсека передается образами пепла, бронзы, маятника... И дальше: «человек-автомат, которого заводили ежедневно», «ползущая по бумаге мокрица», «и жизнь его протекала так же бесшумно, как сыплется струйкой песок в старинных песочных часах» — вереница примеров, подробностей, сравнений (из разных областей бытия), признанных внушить читателю, что Гобсек действительно лишен человечности.

Во всех описаниях (портретах, пейзажах, интерьерах и т. д.) у Бальзака важно не обилие деталей самих по себе (что восхищало Золя и других писателей-натуралистов), но их принципиальное подобие, тождество, статичность по отношению к проходящему через них мотиву, который при этом резко увеличивается в своей смысловой емкости. Это совершенно особый тип обобщения, включающий в себя видоизмененный повтор, прогрессирующую тавтологию — то, что необходимо бывает для усиления речевого воздействия на сопротивляющегося собеседника.

Бальзак постоянно переиначивает собственные высказывания, развертывая их в ряд иносказаний. Прав Сент-Бёв, замечая по этому поводу, что «у Бальзака нет простого, ясного, отчетливого, окончательного рисунка фразы: он вторично намечает ее контуры, он чрезмерно нагружает ее»¹. Бальзак пишет обычно длинными предложениями, которые могут быть продолжены еще дальше, потому что не дают законченного, отобранного результата стилового поиска, но располагают все промежуточные результаты в прогрессии, потенциально бесконечной. «Эта картина вдохновляла на молитву, учила прощению, заглушала себялюбие, пробуждала все уснувшие добродетели», — даже эта сравнительно короткая фраза кажется «перегруженной», ибо ее смысл утраивается, учетверяется. Если у Стендаля действительность разлагается на ряд быстро сменяющихся состояний, то у Бальзака она раскрывает некое протяженное качество, что отражается в синтаксисе. Так, в начале «Лилии долины» троекратным повторением союза «чей» (*dont*) Бальзак отступает от классической нормы, которая не допускает столь навязчивого употребления одного и того же слова. Уже отмечалось, что подобные отступления есть и у Стендаля. Но показательно, что у последнего союз *dont* *разграничивает* изобразительные ракурсы и даже грамматически относится к разным словам («письмо, тон которого... свадьба, торжества которой... пышность, которой...»). У Бальзака *dont* относится к одному слову и служит *присоединению* к образу все новых варьирующих его матефоров («души, чьи корни... чьи листья... чьи цветы»). У Стендаля — последовательное подчинение, «чередование», синтаксическая динамика; у Бальзака однородное подчинение, «нагнетание», синтаксическая статика.

При этом у Стендаля в разрывах и скачках между

¹ Цит. по кн.: Грифцов Б. А. Как работал Бальзак, с. 162.

стилевыми планами образуются как бы паузы, тон отрывист; у Бальзака, напротив, стилевые средства совмещаются, накладываются друг на друга (поскольку им тесно выражать один смысл), и голос получается захлебывающимся, перенапряженным. Если у Стендаля интонация быстро понижается, как это свойственно говорящему с самим собой человеку, то у Бальзака интонация долго и неуклонно идет на повышение. Утрировка смысла соответствует экзальтации тона. Голос в произведениях Бальзака рассчитан на дальнейшее расстояние, отделяющее его от воспринимающего слуха, поэтому стремится постоянно усиливать, наращивать свое звучание. По сравнению с классическими нормами речи Стендаль говорит слишком тихо, Бальзак — преувеличенно громко. Словесная жестикуляция у одного — сдержанна, у другого — размашиста. Когда читаешь Стендаля, кажется, что слов слишком мало, что-то не объяснено, отсутствуют связи между отдельными фрагментами речи и действия; напротив, у Бальзака всегда царит изобилие слов, кажется, что часть их можно было отсеять при сохранении смысла, об одном и том же говорится в десяти различных выражениях. Таково различие между эстетикой монологического и диалогического, внутри и вовне обращенного слова, между эстетикой словесного «аскетизма» и словесного «обжорства».

Различие коммуникативных установок двух рассматриваемых стилей связано с различием их познавательных установок; законы речи соответствуют законам мышления; принцип общения определяет принцип видения.

Логика повествования у Стендаля и Бальзака глубоко различна: если первый обычно идет от большого к малому, от общего к частному (дифференцирующий подход), то второй — от малого к большому, от частного к общему (интегрирующий подход).

Писатели применяют к человеку разную меру и смотрят на него соответственно сквозь увеличительное стекло и подзорную трубу. Поэтому и человеческие страсти, наблюдателями которых оба считают себя по праву, выглядят у них различно. Страсть в изображении Стендаля в конечном счете расщепляется на множество мелких чувств и побуждений. У героев Бальзака все мелкие побужде-

ния сливаются в одной великой страсти, которая господствует над ними всецело. Не случайно критики называют бальзаковских героев мономанами: все жизненные порывы приведены в них к единству. Все зависит, конечно, не от самих героев, а от авторского видения их — микроскопического у Стендаля, макроскопического у Бальзака.

Различие дифференцирующего и интегрирующего подходов особенно наглядно сказывается в пристрастии Стендаля к линиям, Бальзака — к краскам. В «Неведомом шедевре» Бальзака есть на этот счет прекрасное рассуждение о школе рисунка и школе цвета в живописи. Старый маэстро критикует метод Порбуса: «Ты носился в нерешительности между двумя системами, между рисунком и краской... Конечно, то было великолепное притязание. Но что же из этого получилось? Ты не достиг ни сурового очарования сухости, ни обманчивого волшебства светотени... Раз ты не чувствовал за собой достаточной силы, чтобы расплавить вместе на огне твоего гения оба соперничающие меж собой способа, то надо было откровенно выбрать тот или другой, чтобы достичь единства...»¹ Стендаль и Бальзак совершают этот выбор, над которым не приходилось задумываться художникам классического прошлого, «гений» которых «расплавлял на своем огне» линию и цвет. Начала расчленения и сплочения у них были едины: цвет не прорывал формы, линия не иссушала цвета. У Стендаля и Бальзака эти слагаемые стиля разведены по разным художественным системам. Стендаль предпочитает виды с резко очерченной топографией; как замечает Ж.-П. Ришар, в наше время он был бы «любителем аэро съемки»². Даже когда Стендаль пользуется красками, как, например, в названиях романов «Красное и черное», «Красное и белое», от них остается впечатление четко проведенной линии, настолько они контрастны и ограничивают друг друга. В сухом, отчетливом рисунке, расчленяющем натуру, лучше всего проявляется стилевое своеобразие Стендаля³. Отрывистая интонация его речи, отмеченная многочисленными паузами и переборами, может служить звуковым соответствием линии как основного живо-

¹ «Бальзак об искусстве», с. 72—73.

² Richard J.-P. Stendhal et Flaubert. P., 1970, p. 35.

³ Характерно, что и своего друга П. Мериме Стендаль хвалил за то, что в «Венере Илльской» он добился «весьма четких и даже сухих контуров».

писного начала его творчества. У Бальзака — совсем иная «оптика»: «Страстные взоры дев, пленительных, как феи, сверкали ярче потоков света, зажигавшего отблески на штофных обоях, на белизне мрамора и красивых выпуклостях бронзы». Мир у Бальзака полон ослепительных красок, скрадывающих все линии и контуры и сливающихся воедино все частицы зрелища. Линия разделяет, разграничивает; цвет и особенно свет соединяют, сплавляют.

Предметный мир у Стендаля расчерчен и пустоват, у Бальзака — наполнен до краев, «сплошен», устремлен наружу, повернут навстречу читателю всеми своими поверхностями. Среди творческих способностей у Бальзака преобладает, видимо, синтетическое воображение, у Стендаля — аналитический рассудок.

Знаменательно отношение двух писателей к числам. Оба не лишены математического склада ума и любят прибегать к числам как к образам (склонность, понятная в соотечественниках Паскаля). Но среднее число, которым оперирует Стендаль, — пять-шесть, а Бальзак — тысяча, миллион. Дело в том, что для Стендаля число имеет прежде всего дифференциальную, а для Бальзака — интегральную функцию. Стендаль любит считать неисчислимое, делить его на единицы. «...Моя нравственная жизнь протекла в пристальном изучении пяти-шести основных идей...» («Анри Брюлар»). «В своих романических и ярких мечтаниях я оценивал чей-либо гений, доброту, славу или счастье на тридцать, тогда как на самом деле их было только на пятнадцать, он же (друг Стендаля. — М. Э.) их оценивал только на шесть или семь» («Воспоминания эгоиста»). «Пять-шесть оттенков (nuances) в окраске гор, затянутых облаками» («Дневники»). Идеи, гений, доброта, слава, счастье, окраска гор оказываются количественно разложимыми; целое предстает дробным. У Бальзака, напротив, дробное предстает цельным. Например, Гранде на биржевых спекуляциях два миллиона четыреста тысяч франков, его капитал составляет шесть или семь миллионов, а после смерти от него остается наследство в семнадцать миллионов (движимое и недвижимое имущество). Цифра 17 000 000 играет такую же интегрирующую роль по отношению к мелким барышам и постепенным накоплениям Гранде, как его всепоглощающая страсть — по отношению ко всем его отдельным побуждениям и поступкам. В грандиозности числа, как и в грандиозности страсти, сплавляются воедино все составляющие их эле-

менты: число характеризует страсть и становится нечленимым.

В обращении писателей со временем проявляется то же несходство. В изображении Стендаля все события происходят как-то внезапно: «Вдруг Фабрицио увидел...»; «Внезапно у Жюльена мелькнула мысль...» «Вдруг» — самое распространенное наречие времени в прозе Стендаля, означающее, что время ощущается им как дискретный процесс, состоящий из отдельных моментов, отдельных происшествий. Для повествования у Бальзака наиболее характерно наречие «всегда», или «обычно», или «порой»: время конденсируется в «вечное настоящее». Единичное и мимолетное оказывается проявлением общего и постоянного, в котором утрачивается «вдруг» и утверждается «всегда». Подобно тому как пространство у Бальзака не расчерчено линиями, но залито красками и светом, так и время не разбито на мгновения, но пронизано вечностью и постоянством.

Стендаль изображает мир сжатым, ограниченным, ушедшим в себя; у Бальзака мир претупает всякие границы, выплескивается наружу, выпячивает свою поверхность. Линии, паузы, малые числа и миги Стендаля — такое же проявление внутреннего самоограничения и самососредоточения, как краски, выкрики, грандиозные суммы и вечность у Бальзака обнаруживают устремление вовне, силу самоутверждения (в самих вещах).

Различие в стилях Стендаля и Бальзака сказывается также в их ориентации на определенные грани темы и сюжета. Самое интересное для Стендаля в его героях — это созревание внутреннего мотива и его переход в действие. Все предшествующее и последующее, — все, что выводит мотив из внешней среды, и все, что ведет действие к осуществлению цели, у Стендаля представлено бегло, скупо или вовсе опущено. У Бальзака же поступки персонажей преломляются через категорию не мотива, но цели. Цель извне движет персонажами, манит, притягивает их к себе. Бальзака интересуют прежде всего вещи, окружающие человека и повелевающие им. Его герои не распоряжаются собой — безудержно и отчаянно они влекутся к богатству, славе, наслаждению, бессмертию, философскому абсолюту, художественному совершенству. Все, что движет ими, воплощено, овнешнено, материализовано: и шагреневая кожа, и неведомый шедевр, и Теодора, и золото.

Поступок в бальзаковском сюжете соотнесен с внешней целью, так же как слово в речи нацелено на чужое сознание. У Стендаля соответствующим ориентиром выступает внутренний мотив и самосознание. Поэтому и сюжетно-тематический охват их произведений различен: у Стендаля — роман-жизнь, в центре которого — становление героя, у Бальзака — роман-событие, посвященный столкновению героя с окружающей средой.

Примечательно, что Стендаля обычно характеризуют как психолога в литературе, о Бальзаке же отзываются как о «докторе социальных наук». Стендаля интересует больше всего мир внутри человека, Бальзака — мир вокруг человека, и с этим связана преобладающая монологическая или диалогическая установка их стилей.

В стилях Стендаля и Бальзака преломляется своими противоположными гранями распавшаяся художественная гармония. Но она же восстанавливается в самой соотносительности этих односторонних стилей, вошедших в литературу совместно и, можно сказать, призвавших друг друга; в своей взаимной необходимости и дополнительности эти стили сохраняют для литературы ту целостность, какую утратили каждый для себя. Гармония просто меняет свою область и объем, переходя границу индивидуального стиля и распространяясь на многостилие целой литературы; при этом она необычайно усложняется и обогащается в своих крайних пределах, возвращаясь в литературу уже созревшей и возмужалой, испытанной познанием действительности и ее противоречий. «Полифонизм» и «монологизм», «субъективность» и «объективность», «дифференциация» и «интеграция» и т. д. — все эти пределы, достигнутые индивидуальными стилями, не членят самой литературы, но раздвигают ее пространство и сохраняют ее единство. Разложение замкнутой и единообразной гармонии в расширяющемся, открытом, многообразном целом, сотворение из совершенного стиля множества стилей незавершенных и единой становящейся литературы — таков путь художественного развития. Гармония, изменяя одному художнику, остается верной искусству в целом.

ФАУСТ И ПЕТР НА БЕРЕГУ МОРЯ

Сравнительно-исторический метод, один из старейших в литературоведении, переживает в последние десятилетия глубокое обновление. В момент своего зарождения, в середине XIX века, компаративистика была направлена против романтической эстетики, для которой главным было проникновение в творческий дух произведения, его своеобразие и неповторимость, порожденные особым духом времени и нации, оригинальностью личности автора. Новизна и ценность сравнительной методологии состояли в том, что в произведении была открыта его зависимость от литературной среды, его наружная сторона, обращенная к произведениям других авторов, эпох и народов. Оказалось, что литература содержит в себе огромное количество заимствованного материала, передающегося путем всякого рода культурных взаимодействий. Художник, еще недавно представлявший свободным гением, теперь стал рассматриваться как посредник в обмене сюжетов, образов, идей, имеющих повсеместное распространение.

Однако последовательное применение этого метода, трактующего литературу не как плод органического творчества, а как среду культурного общения, в конце концов стало тормозить развитие литературоведения¹. По справедливому замечанию Д. Дюришина, «второстепенные писатели с контактно-генетической точки зрения часто гораздо более показательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно»².

В поисках новой методики, способной дать анализ

¹ О кризисе в компаративистике, об изъянах этого метода см.: Weliek René. Concepts of Criticism. New Haven, 1965, p. 282—295; Ж и р м у н с к и й В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с. 66—67, 101, 137, 185 и др.

² Д ю р и ш и н Д и о н и з. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, с. 212.

художественно первородных явлений, сравнительное литературоведение было вынуждено отказаться от приоритета «влияний и заимствований» и обратиться вновь к изучению творческой, самобытной природы сравниваемых произведений. Так возникла и стремительно стала расширяться область *типологических* исследований, предмет которых — связь литературных явлений, образовавшаяся не в результате их прямого взаимодействия, скрещивания, «контакта», а в ходе их параллельного, самостоятельного развития. Пользуясь терминологией Лейбница, можно сказать, что с типологической точки зрения художественные миры — это замкнутые монады, которые не сообщаются между собой посредством окон и дверей, но покоятся на общем фундаменте и соотносятся в строе единой «предустановленной гармонии».

Один из путей развития современного сравнительно-исторического метода состоит в том, чтобы вернуться к темам, уже изученным в плоскости контактных взаимодействий, и придать им новую глубину в свете *типологических* сопоставлений. При этом чем крупнее художественное явление, тем более настоятельно оно требует пересмотра на типологических основаниях, поскольку в нем самобытно-органические начала творчества проявляются в самом чистом виде, не замутненным всякими внешними влияниями.

В этой связи нуждается в особом внимании тема «Пушкин и Гёте», давно уже признанная важной для сравнительного литературоведения и изученная в контактном плане с достаточной полнотой. В книге В. Розова «Пушкин и Гёте», в исследованиях В. Жирмунского, Д. Благого и других советских ученых выявлены все сколько-нибудь значительные реминисценции гётевских образов и мотивов в творчестве Пушкина. Новые факты в этой области вряд ли предстоит открыть. Тем насущнее задача типологического сопоставления двух художественных миров во всем их национальном своеобразии и самоценности. Показательно, что ни в одном сравнительном исследовании — даже в книге В. Розова, вызывавшей справедливые нарекания за то, что она выводит из Гёте почти всего Пушкина, — не предоставляется места прекраснейшему пушкинскому созданию — «Медному всаднику». В самом деле, поэма не содержит реминисценций, позволяющих сопоставить ее с каким-либо гётевским произведением. Тем не менее типологический анализ, как нам кажется, дает возможность

обнаружить то, мимо чего проходила традиционная контактная методология. Между «Медным всадником», написанным в 1833 году, и второй частью «Фауста», законченной в 1831-м и впервые опубликованной в 1833 году, при полном отсутствии влияний, заимствований, полемики и т. п., есть непреднамеренная соотносимость и противопоставленность в системе художественных образов и философских обобщений.

После всех неутомимых исканий, приближаясь к жизненному пределу, гётевский Фауст оказывается на берегу моря, властителем суши, которую он во что бы то ни стало собирается распространить вдаль, отвоевывая шаг за шагом морское дно у волн. Такое итоговое распределение природных стихий вокруг Фауста закономерно: он приходит к морю как воплощению столь же зыбкой и таинственной стихии, что и небо, только поюсторонней, поддающейся труду и покорению. В конце 3-го акта второй части «Фауста» герой уносится ввысь, на небо, подхваченный одеждами растаявшей Елены, а в начале 4-го акта Фауст выходит из тучи на горный хребет, откуда озирает морскую даль. Море заступает место неба по мере того, как мечта, уводившая Фауста за красотой в даль времен и пространств и наконец растаявшая вместе с Еленой, сменяется позывом к делу, созиданию. На соблазнительные предложения Мефистофеля устроить жизнь во дворце, окруженном лесами, предаться наслаждению среди «жен прекрасных» Фауст тоже отвечает отказом. «Лес, холмы и нивы», «пышный и красивый» парк, «прямые аллеи», «луга, как бархат» — все это, увлекавшее его в пору любви к Маргарите, весь этот льнувший и нежащий мир природы кажется ему «противным, хоть и модным». Земля посреди земли, успокоенная и самодостаточная, ему не нужна, но и небо ему не нужно. «Смотри, как близко к небу ты забрался», — подтрунивает Мефистофель над его нежеланием найти земной покой, на что Фауст отвечает: «Довольно места для великих дел И на земле: зачем бежать отсюда? Вперед же смело!»¹ Но куда же — не прирастая

¹ Здесь и далее «Фауст» цитируется в основном по переводу Н. Холодковского, словесно близкому к оригиналу. Цитаты из перевода Б. Пастернака особо оговариваются к тексту статьи.

к земле, но и не отрываясь от нее — может двигаться Фауст, где эта волшебная стихия, которая на земле — но не земля, которая своей неуловимой переливчатостью подобна небу — но не на небе? Взор Фауста устремляется к морю. Здесь, и только здесь возможно осуществиться его последнему жизненному девизу: «Мне дело — всё!» Не земное наслаждение, не воздушная мечта, но труд — вот отныне его стремление. Вода есть среднее состояние, промежуточная стихия между небом и землей, обладающая текучестью и податливостью воздуха и в то же время осязаемостью и упругостью земли — вот почему через воду суждено свершиться созидательной воле Фауста, стремящейся небо низвести на землю.

Труд есть придание твердой формы нерасчлененному хаосу, и потому берег — граница между сушей и морем — является местом напряженного труда: здесь, перед зияющей далью и напором вольных стихий, вдохновляется человек на созидание:

Я с наслажденьем чувствую отвагу:
От берега бушующую влагу
Я оттесню, предел ей проведу,
И сам в ее владенья я войду!

Эти строки гётевской драмы, наверное, столь же хорошо знакомы немецкому читателю и поднимают в нем такое же горделивое упоение властительным замыслом, повелевающим природе, как и знаменитые строки пушкинской поэмы — в русском читателе:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Зиждательная мысль Петра сродни зиждительной воле Фауста — она осуществляет себя с твердостью камня («петр»), с напористостью кулака («фауст»), внося дивный и законченный строй в бессмысленное бурление воды, ставя плотину — рукотворный берег, отвоеванный не морем у суши, но человеком у моря.

Два величайших произведения двух национальных гениев — «Фауст» Гёте и «Медный всадник» Пушкина — трактуют по-разному одну тему: сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, власть и труд человека, преобразующие природу. Разве нельзя обратиться к Петру слова Мефистофеля:

С суровым взором и с тоской
Ты принял жребий чудный свой!
Здесь мудрый труд ты сотворил
И берег с морем примирил;
Твоих судов отсюда рать
Готово море принимать;
Здесь твой дворец стоит, отсель
Ты обнимаешь круг земель...

Разве нельзя пушкинскими стихами подвести итог царственному делу, начатому Фаустом:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся...

Это тематическое, местами почти текстуальное совпадение между гётевской драмой (4-й и 5-й акты второй части) и пушкинской поэмой¹, нигде и никем, насколько нам известно, не прослеженное, тем более знаменательно, что не дает никаких оснований для установления исторического приоритета того или другого писателя. Нет данных, свидетельствующих о знакомстве Пушкина со второй частью произведения, первая часть которого его живо

¹ Приведем на языке оригинала те гётевские строки (протитированные выше в точнейшем переводе Н. Холодковского), которые наиболее перекликаются с пушкинскими:

Vom Ufer nimmt, zu rascher Bahn,
So sprich, daß hier, hier vom Palast
Das Meer, die Schiffe willig an.
Dein Arm die ganze Welt umfaßt!

Большинство слов этого отрывка находит прямое соответствие или отзвук во Вступлении к «Медному всаднику»: das Ufer — берег; die Schiffe — корабли; der Palast — дворец; die ganze Welt (весь мир) — «со всех концов земли»; willig (охотно, со рвением) — стремятся; rascher (быстрый, живой) — оживленным. Ср. также гётевское «hier, hier vom...» и пушкинское «отсель»; «Dein Arm die ganze Welt umfaßt» (твоя рука объёмлет весь мир) — «ногою твердой стать при море». Почти совпадают и синтаксические конструкции, употребляемые обоими поэтами для сопоставления двух состояний местности — до и после строительства: у Пушкина — «где прежде... ныне там...»; у Гёте — «hier stand... wo jetzt» («тут стоял... где ныне...»). Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырёхстопный ямб).

заинтересовала и вдохновила на создание «Сцены из Фауста». Кстати, если уж и говорить о приоритете в создании драматической ситуации — Фауст и море, то честь эта принадлежит Пушкину: в «Сцене из Фауста» (1825) герой явлен на морском берегу за несколько лет до того, как подобная «мизансцена» воплотилась в заключительных актах гётевского «Фауста» (1830—1831). Предположение о том, что «Медный всадник» писался в сознательной ориентации на Гёте, еще более сомнительно, чем обратное предположение: что пушкинская «Сцена» дала Гёте отправную точку для завершения «Фауста»¹. Если спор между поэтами и имеет место, то он гораздо глубже целенаправленной полемики: это спор художественных мировоззрений и стоящих за ними национальных культур.

Гёте и Пушкин представляют собой сходные этапы в становлении национальных словесностей — когда из хаоса мыслей и чувств, обуревающих нацию, впервые рождается ясная, кристаллически стройная форма, способная служить вечным, классическим образцом. Тема обуздания взволнованной стихии потому так важна для обоих поэтов, что цель их собственных устремлений была столь же строга и величава: «из тьмы лесов, из топи блат» еще не построенной культуры, слитой своими «мшистыми, топкими берегами» с вольницей и сумятицей неоформленной, художественно не претворенной жизни, возвести «юный град», вычеканить образ нации в ее собственном уме, создать образец духовного зодчества. Все мироощущение Гёте и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса — подвиг объективного искусства. Им чужды и романтические порывы в небеса, и реалистическое (в современном значении — натуралистическое) прикиновение к земле — их радует море, этот самый податливый и самый прозрачный на свете пластический материал, в котором играет блеск — прямо с неба, до которого дотягивается рука — прямо с суши. Любовь Гёте и Пушкина к морю — зоркая, требовательная, зодческая, даже инженерная в своей основе. Может быть, созидатель-

¹ Эта гипотеза, отвергнутая в свое время С. Дурылиным и воскрешенная затем французским славистом А. Менье, остается, в сущности, столь же неопровержимой, как и недоказуемой. См.: Алексеев М. П. Заметки на полях. К «Сцене из Фауста» Пушкина. — «Временник Пушкинской комиссии. 1976». Л., 1979, с. 91—97.

ная работа на берегу моря, построение искусственной преграды — это самая классическая из всех тем, квинтэссенция классичности Нового времени. Греческая классика — и техника — основывалась на корабле, прокладывавшем плавные борозды среди ясных южных морей: на кораблях ахейцы подплывали к Трое, на корабле Одиссей возвращался на Итаку. Корабль скользит по морям, ничуть не стесняя их волнения и напора, напротив, оживляясь и осмысливаясь их движением. Другое дело — земляной вал или гранитный берег, которыми море стесняется, утихомиривается, — не в объятия к нему бросаются, но надевают оковы, предполагая в нем не ясный, опекающий разум, но буйный и бессмысленный нор. Корабль — частица суши, доверенная воде; плотина — громада суши, стерегущая воду. Античный человек отдавал себя во власть природы, европейский — стал овладевать ею. Голландские земляные насыпи, ограждающие значительную часть страны от натиска водных стихий, — одно из первых и ярчайших свидетельств нового обращения человека с природой. Если южная, непосредственно возрождающая античность Европа послала к отдаленнейшим, неведомым землям многочисленные *корабли* (Колумб, Васко да Гама), то Европа северная, мужающая в собственном суровом призвании, руками голландцев стала воздвигать *дамбы* (само это слово — голландское: *dam*), которые грекам показались бы чудовищами нелепости: ведь скалистые берега Эллады надежно были ограждены от набега волн. Когда же камня нет в природе, когда берега топкие и мшистые, тогда появляется человек-камень — Петр, строится город-камень — Петроград, с небольшим германским акцентом — Петербург. Петербургская тема в «Медном всаднике» имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего «Фауста» Гёте. Голландия первой из европейских стран стала жить вопреки своему природному укладу: техника неизбежно возвысилась вследствие того, что почва была чересчур низка, вся страна лежала буквально под морем («Нидерланды» означает: «низменная страна»), приходилось самое изначальное — землю — воздвигать искусственно. В Голландию ездил учиться ремеслу Петр, и вряд ли можно с точностью оценить, какая доля этой выучки, какая толика нидерландского духа была замешена в градостроительный замысел Петра, приведший на топкую, болотистую низину тысячи людей — отвоевывать сушу у моря,

строить дворцы на едва отжатой от влаги почве. Голландия — общая родина фаустовской и петровской идеи. Художественная тяга Гёте и Пушкина к гармоническому переустройению хаоса, этот сродный обоим пафос и девиз: «Да умирится же с тобой И побежденная стихия» (Пушкин), «Разбушевавшуюся бездну Я б властно обуздать хотел» (Гёте, перевод Б. Пастернака), — практически был предвосхищен голландскими умельцами, землеустроителями, водоборцами, первый скромный опыт которых Гёте хотел преподнести в идеальное поучение будущему, а Петр, воспетый Пушкиным, реально перенял и масштабно осуществил в русской истории.

Общность двух произведений позволяет обнаружить их гораздо более существенные различия. «Медный всадник» *начинается* тем, чем, по сути, *завершается* «Фауст»: картиной прекрасного города, возникшего среди болот благодаря труду и жертвам тысяч¹. В «Фаусте» есть замысел и начало его исполнения, процесс труда, в «Медном всаднике» — результат. То, в чем Фауст находит «конечный вывод мудрости земной», — власть над природой, достигаемая каждодневной борьбой, — в «Медном всаднике» есть лишь начальная данность, предшествующая главным событиям. Пушкин как бы допускает: хорошо, пусть Фаустов труд тяжел, долог, но вот он увенчался успехом — там, где раньше гуляли волны, теперь гранит и мосты. Что же дальше? Пушкин отвечает, следуя исторической подсказке: наводнение. Если в «Фаусте» речь идет об *осушении* болот, то в «Медном всаднике» — о *наводнении* города. Стихия, было укрощенная, оказывается силь-

¹ Гёте не менее, чем Пушкин, был осведомлен о тяжелых последствиях петербургского наводнения 1824 года и даже отнесся к ним более серьезно и философично, чем молодой русский поэт, слегка подтрунивавший из своего михайловского заточения над бедствием сославшей его столицы. Есть основание предположить, что именно это, по словам Гёте, «великое бедствие» дало ему творческий импульс для завершения «Фауста» — подсказало мотив борьбы человека с морем. Б. Гейман в своей примечательнейшей статье «Петербург в «Фаусте» Гёте (К творческой истории 2-й части «Фауста»)» даже приходит к выводу, что, «не будь Гёте так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть «Фауста», возможно, осталась бы ненаписанной» («Доклады и сообщения Филологического института», вып. 2, Изд. Ленинградского университета, 1950, с. 68). Если это так, тем более разительным кажется то превращение, которое это печальное событие претерпело в творческом сознании Гёте, претворяясь в образ торжественного построения города на берегу. То, что Гёте во второй части «Фауста» и Пушкин в «Медном всаднике» исходят из одного исторического явления, еще резче выявляет разницу их художественных концепций.

нее препон, поставленных человеком, — она перехлестывает через гранит, она рушит кров и приносит гибель тысячам людей — там, где раньше от нее на бедном челне легко спасался убогий чухонец. Доверял ей, не ограждался — и жил; а обитатели роскошной столицы полумира гибнут, потому что роковая воля основателя противопоставила их стихии, повела с ней, выражаясь по-фаустовски, «на бой» (чтобы не просто жить, но оказаться «достойным жизни»: «Лишь тот достоин жизни и свободы, Кто каждый день за них идет на бой!»). И вот море принимает вызов: «Осада! приступ! злые волны...» Вот на чем делает ударение Пушкин — на попятном движении стихии, возвращающейся в свои законные, природой определенные места. У Гёте созидательная воля человека торжествует, у Пушкина она подвергается жесточайшему испытанию, обнаруживает свою неполноту и несовершенство.

Тут следует вспомнить, что и в «Сцене из Фауста», хронологически предшествовавшей гётевским «береговым» сценам, заключается как бы заведомое пушкинское опровержение их. Перед нами — скучающий Фауст, более далекий от остановки мгновения, чем когда-либо. Он, как и гётевский Фауст под конец жизни, разочарован во всех предыдущих своих обольщениях: любви, славы, познания. Но разочарование не побуждает его противопоставить всем этим попыткам дарового (от мефистофелевских «щедрот») счастья каждодневное усилие и привычку труда, считать время и старание единственным средством достижения вечного блаженства. Нет, для пушкинского Фауста время и вечность существуют врозь, равно пустые: время бессмысленно, ибо разум судит обо всем с точки зрения вечности, вечность бессодержательна, ибо жизнь протекает только во времени, — остается скучать, старательно расточать время, тягостно ощущая его неизбывный запас, дурную бесконечность впереди (в одном из «фаустовских» отрывков Пушкина: «Ведь мы играем не из денег, А только б вечность проводить!»). Труд есть приятие и оправдание всего разумного в здешнем, преходящем, посястороннем, тогда как скука есть ощущение бессмысленности и напрасности всего конечного, притом что и бесконечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука испытывает лишь томление постепенности и находит усладу в разрушении всех конечных вещей. Вот почему Фауст трудящийся (гётевский) и Фауст скучаю-

щий (пушкинский) по-разному ведут себя на берегу: если один воздвигает плотину с помощью Мефистофеля, то другой требует у него затопить корабль. Пушкинский Фауст забавляется тем, как песчинка суши идет ко дну в океане вечности: корабль гибнет потому, что гибнет минута, скука Фауста состоит в убиении времени, а рассеяние от скуки — в убиении людей. Гётевский Фауст, напротив, строит земляной вал — сооружение, выполненное во времени, малыми человеческими силами, но достойное того, чтобы противостоять вечному океану. Наконец, пушкинский Петр строит гораздо более могучий — гранитный — вал, но волны перекатываются через него и потопляют людей.

Заметим, что пушкинская тема в обоих случаях — не покорение, но торжество стихии: или по призыву самого человека (Фауста), или наперекор его (Петра) вызову. Воды заливают сушу — будь это палуба корабля или целый город («по пояс в воду погружен»). Созидательному труду не суждено состояться сполна: или ему не начаться — из-за всеразрушительной скуки, или ему не завершиться — из-за всеразрушительной стихии. В человеке или в природе вскрываются состояния, делающие труд невозможным, бесполезным. И ведь, по сути, вся русская литература XIX века — вслед за Пушкиным — изображает условия, обесмысливающие труд; условие это коренится либо в душе самого человека, который скучает, томится от жизни и не знает, что ему делать с собой, либо в обстоятельствах исторического бытия, которое угрожает труду тысячью стихийных бедствий, наводнений, народных бунтов. Когда русская литература изображает трудящегося, во всяком случае, деятельного, предприимчивого человека — будь это Чичиков, или Штольц, или Николай Ростов (в эпилоге «Войны и мира»), или Разумихин, или Лопухин, — то сама деятельность этих людей выступает как признак их ограниченности, непричастности к высшей правде. Видимо, скучающий Фауст и разбушевавшаяся Нева, эти пушкинские антитезы упоенному труду немецкого Фауста, не случайны для умонастроения русской литературы¹.

¹ Во избежание чересчур расширительных толкований следует уточнить, о каком именно труде в данном случае идет речь. Одно дело — землеустроительная работа хозяйственных голландцев, вынужденных *терпеть* неблагоприятное расположение своей страны и *приспосабливаться* к ее своенравной природе, дабы выжить; и совсем другое дело — преобразовательная деятельность Петра или Фауста, которые ссылают на гордый труд покорения стихии тысячи людей, живших в родной, естественной среде смиренно-достаточной жизнью. Казалось бы, Петр, по

Правда, у Гёте появляется чета стариков, чье патриархально-идиллическое счастье, да и сама жизнь разрушены наступательным прогрессом фаустовского труда. Это заставляет усомниться в его нравственной ценности. Но здесь разница с пушкинской поэмой выступает особенно зримо. Филемон и Бавкида прожили свою жизнь сполна, их, старцев, оттесняет молодое время, их гибель как бы предрешена естественным порядком вещей. Пушкинские Евгений и Параша — молоды, через них сама природа еще не успела достичь задуманной цели, их идиллический союз разрушен не в конце, а в начале. Чета, которая обещала стать идеальной, не состоялась. Удар, нанесенный государственной утопией семейной идиллии, тут приходится глубже — по самому основанию. Утрата — противоестественнее и болезненнее, да и место ее в пушкинском повествовании иное, чем у Гёте: не в предварение последним славным деянием Фауста и его итоговой минуте, а после всего, в конец и опровержение петровских свершений, в вызов его памятнику — увековеченному мгновению. Филемон и Бавкида, Евгений и Параша — в обоих случаях

словам Гёте, всего лишь «захотел повторить во что бы то ни стало у устья Невы любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам» (Эккерман Иоганн Петер. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.—Л., «Academia», 1934, с. 468), — но сама вторичность, преднамеренность этой затеи вынудила его пренебречь естественным долгом строителя: считаться с почвой, с основой. «Один старый моряк предостерегал его (Петра.— М. Э.) и заранее предсказывал, что население нового города через каждые семьдесят лет будет погибать от наводнения. Имелось там и одно старое дерево с явственными следами высокого стояния воды. Но все было тщетно — император упрямо стоял на своем и велел срубить дерево, чтобы оно не свидетельствовало против него. Согласитесь, что в этом образе действий такой мощной фигуры есть что-то загадочное...» (там же, с. 467—468). Строительство нового Амстердама лишено было той насущной, жизненно скромной необходимости, которая руководила голландцами в защите их маленькой страны: отсюда и та загадочность, которую ощущал Гёте в деятельности и в самом характере Петра, определяя через него природу демонического (см.: там же, с. 569). Любопытно, что на вопрос Эккермана: «Не присущи ли демонические черты так же и Мефистофелю?» — Гёте ответил: «Нет... Мефистофель — слишком отрицательное существо: демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии» (там же, с. 567). Демоничен не Мефистофель, исполненный жажды разрушения, а Фауст, строящий планы созидания, — демоничен постольку, поскольку только его «положительная энергия» и может дать Мефистофелю силу как «отрицательному существу». Иными словами, демоничны не труд и разрушение, взятые отдельно, а труд, лишенный естественных оснований и потому вопреки собственной цели чреватый уничтожением.

именно супружество оказывается несовместимым с единоличной волей строителя, определяющей судьбы тысяч людей. Гибнет родовое — утверждается личное, гибнет частное — утверждается государственное, личность во главе государства, государство личности, власть «я». Но если последнее слово Пушкина — о погибшем Евгении, то последнее слово Гёте — о восторжествовавшем Фаусте, не тихая и простая печаль о бедном безумце, но громкое ликование о душе, обретшей бессмертие и заповеданную истину. Похожий сюжет развивается у Гёте и Пушкина в противоположных направлениях: от жертвы и разрушения — к осмысленному и свыше оправданному деянию; от великого устроительного свершения — к разрушению и жертве.

До сих пор мы не учитывали существенный момент всего происходящего: Филемон и Бавкида гибнут по вине строителей — Фауста и Мефистофеля; Параша, а вслед за ней и Евгений — по вине разбушевавшейся стихии. Петр, кажется, не несет ответственности за наводнение, напротив, он всеми силами старался укрепить город против воды. Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мефистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее очищая простор для созидательной деятельности. Виноват, конечно, Мефистофель — дьявольская сила, посредствующая между Фаустом и миром, искажающая добрые начинания героя. Но ведь и все строительство плотин, весь грандиозный проект осушения болот и поселения «народа свободного на земле свободной» — тоже осуществляется Мефистофелем, который выступает как «смотритель» работ: Фауст уже слеп от старости. Фауст распоряжается лишь номинально, — действует, организует Мефистофель. Толпы рабочих, которые целыми днями орудуя лопатами, олицетворяя грядущее трудовое человечество, — вовсе ни при чем, это лишь подставные фигуры для наведения идиллического глянца на дьявольский замысел. Своими руками рабочие не прорыли бы и малой доли тех каналов, не построили бы тех дамб, которые растут на фаустовской земле не по дням, а по часам. На самом деле работают по ночам какие-то адские силы, озаряющие мрак. О нечистоте этого дела говорит Бавкида: «Лишь для виду днем копрами Били тьмы мастеровых: Пламя странное ночами Воздвигало мол за них» (перевод Б. Пастернака).

Что-то противоестественное, «нечистое» есть и в том месте, где Петр построил свой город: здесь тоже смешаны ночь и день, в «прозрачном сумраке» разлит «блеск безлунный». И в «Фаусте», и в «Медном всаднике» признаком нарушенного порядка вещей являются белые ночи, реки огненные, прорывающие во мраке канал, — сиянье, вторгшееся в святилище ночи. Ведь изначальной границей, проведенной в миротворении, была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу — начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства — «не убий». Та же адская сила, что убивает Филемона и Бавкиду, устраивает по ночам фейерверки, работающие на благоустройство приморской суши. Ясно, что нарушенный раздел между морем и сушей, — раздел, установленный в третий день творения, — должен распространиться и на все прочие разделы: между светом и мраком, между жизнью и смертью. Все границы, которыми изначально оформлен и приведен в гармонию мир, стираются, разрушаются. В этом и состоит подлинный смысл мефистофелевской работы, которой Фауст придает высшее, благодетельное значение. Суть не в том, чтобы продвинуть дальше сушу, закрепив прежнюю границу, а в том, чтобы уничтожить старую и свергнуть мир в хаос. Мефистофель занят сооружением искусственного берега, потому что ему нужно упразднение естественного, первоначального берега, пусть топкого и мшистого. Мир, выведенный из равновесия, закачается и рухнет. Море, сдвинутое со своего места, никогда не успокоится, оно поднимет войну против суши, и отныне все границы будут сотрясаться и ломаться, — в этом превращении мира в бессмысленный прах, в нерасчлененный домирный хаос и состоит задача Мефистофеля, которому «мило» одно лишь «вечное Ничто». Мефистофель говорит об этом за спиной полуоглохшего Фауста с не скрытой от читателя издевкой:

Лишь нам на пользу все пойдет!
Напрасны здесь и мол и дюна:
Ты сам готовишь для Нептуна,
Морского черта, славный пир!
Как ни трудись, плоды плохие!
Ведь с нами заодно стихии;
Уничтоженья ждет весь мир.

Замысел Мефистофеля очевиден: подвинуть человечество к берегу моря, населить на отвоеванной земле, чтобы стихия в конце концов могла унести миллионы душ. Черт Мефистофель работает не для благодетеля человечества Фауста, а для своего же брата — морского черта Нептуна.

Скучающий Фауст, подаривший морю корабль, оказывается всего лишь краснобаем и недоучкой в сравнении с трудящимся Фаустом, который — с легкой руки Мефистофеля — усердно готовит в подарок морю целую страну, не три сотни негодяев, но миллионы «свободных людей», расселяя их поближе к «порабощенной» стихии. И первая жертва после Филемона и Бавкиды — сам Фауст: звон лопат и мотыг, в котором ему чудится грандиозная созидательная работа народа, означает в действительности, что лемуры — мелкие злые духи — роют ему могилу. «Как звон лопат ласкает ухо мне!» — восклицает Фауст, мысленно видя перед собой усердных исполнителей своей воли, а на деле обращаясь к собственным могильщикам. В этой реплике — вся ирония созидательного титанизма, который сдвигает пределы, роет берега, готовя торжество разрушительного хаоса. «А мне доносят, что не ров, А гроб скорей тебе готов», — вполголоса замечает Мефистофель. «Град Петров» и становится таким каменным саркофагом для жертв наводнения. Отвоеванный у стихии в нарушение всех законов естества, в пренебрежение к границам света и тьмы («блеск безлунный»), тверди и влаги («в гранит оделася Нева»), жизни и смерти (город, вознесшийся над болотами, втоптал в них сто тысяч своих строителей), Петербург воистину является тем проклятым местом, где люди удобно размещены и старательно подготовлены к поглощению стихией. Мефистофелевская угроза не сбывается в немецкой драме, где черт в конечном счете оказывается посрамлен, одурачен (душа Фауста вырвана ангелами из его рук). Но угроза эта: «уничтоженья ждет весь мир» — приводится в исполнение в русской поэме.

Своеобразие Петра у Пушкина состоит в том, что здесь нет деления человеческой и дьявольской ипостасей, как в образах Фауста и Мефистофеля у Гёте. Петр — то и другое. Когда он стоит на берегу пустынных волн, полный великих дум, когда пышно расцветает на берегу Невы основанный им город — он Фауст, «строитель чудотворный». Но чудо, воздвигшее Петербург, имеет ту же неприятную, нечистую окраску, что и ночные «работящие»

огни в «Фаусте». Еще при жизни Петра о нем сложилась легенда как об Антихристе — основание этому дали не только шутовские богослужения Петра, упразднение патриаршества, но и кошунства, связанные с построением Петербурга: например, было приостановлено по всей России строительство каменных церквей, потому что весь камень и все каменщики в принудительном порядке отправлялись на строительство новой столицы. Так что известные слова Писания: «На сем камне воздвигну я церковь свою», — обращенные к апостолу Петру, были царем Петром выворочены наизнанку: из церквей — в буквальном смысле слова — изымался камень. В самом начале пушкинской «Истории Петра» есть знаменательная фраза: «Народ почитал Петра антихристом»¹, — и вряд ли в поэме эта народная точка зрения на Петра могла быть совершенно обойдена.

Но дело не только в легенде, а и в том конкретном поэтическом произведении, на которое Пушкин ориентировался при написании «Медного всадника», — речь идет о знаменитом «Отрывке» из третьей части «Дзядов» Мицкевича, целиком посвященном России. Город Петра здесь толкуется как создание самых злых, сатанинских сил истории, обреченное — рано или поздно — Божьему гневу и разрушению:

Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.

Для Мицкевича Петербург — это город, взошедший на крови («Втоптал тела ста тысяч мужиков, И стала кровь столицы той основой») и потому не способный произрастить на своей почве ничего истинно великого («Не зреет хлеб на той земле сырой, Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно»). «Медный всадник» обычно толкуется как пушкинский полемический ответ на уничижительную картину русской столицы, данную мятежным поляком². И действительно, все Вступление в поэму исполнено восхищения перед державной мощью города:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1977, с. 12.

² См., например, статью Д. Благого «Мицкевич и Пушкин» в его книге «От Кантемира до наших дней», т. 1. (М., 1972).

Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный...

Здесь и далее Пушкин перечисляет многие черты петербургского пейзажа, отрицательно преподнесенные Мицкевичем, и придает им всем положительное значение. Там, где для польского поэта — угнетающая ровность и прямота («Все ровно: крыши, стены, парапет, Как батальон, что заново одет»), там для русского поэта — «строгий, стройный вид». Пушкин любящим взором ласкает крепость и твердость того материала, в который заковано державное течение реки: гранит, чугун, — тогда как Мицкевичу и бронзовый памятник Петру, и весь этот каменный город-крепость представляются замерзшим водопадом, который готов растаять и брызнуть под жаркими лучами свободы. Пушкину чуждо стремление польского романтика взорвать всяческую твердыню, растопить архитектурный лед, уничтожить «береговой гранит» ради безбрежного излияния вольного духа. Пушкин любит Петербург как великое осуществление Фауста, тогда как Мицкевич видит в нем только злую волю Мефистофеля.

Но вслед за одическим Вступлением в поэму в первой и особенно во второй части Пушкин не только не отбрасывает, но и развивает «сатанинский» мотив, предложенный Мицкевичем, — в образе ожившей статуи. Пушкин, естественно, не провозглашает своей солидарности с народной легендой и ее романтической вариацией — не только из-за цензурных ограничений, не только потому, что ему вообще чужд пафос открытой риторики, свойственный иногда Мицкевичу, но потому, что в Петре сложно соединено фаустовское и мефистофелевское, и последнее не должно проявляться в чистом виде — оно есть лишь тайное и ужасное свойство, проступающее вдруг в чудотворном строителе. Сатанизм Петра обозначен прежде всего словами «горделивый *истукан*», «*кумир* на бронзовом коне» (здесь и далее курсив мой. — М. Э.), — словами, имевшими в религиозно-культурной традиции только один — отрицательный — смысл: «не сотвори себе кумира», «не делай себе богов литых», «не делайте предо Мною богов серебряных или богов золотых». В Апокалипсисе, где развернут ряд таких понижающихся в ранге и материале «богов» на всю будущую историю человечества, выражено требование «не поклоняться бесам и золотым, серебряным, медным, каменным и деревянным идолам, которые не могут ни

видеть, ни слышать, ни ходить». О том, насколько очевидна была негативная подоплека понятий «кумир», «истукан», свидетельствует удаление их Пушкиным из официального варианта поэмы, предназначавшегося к печати (перед этим сам царь, прочитав поэму глазами цензора, вычеркнул из нее эти крамольные слова, которым поэт был вынужден искать неравноценную замену: «гигант», «скала»¹).

Но Петр в поэме — не просто медный истукан, который «не может ни видеть, ни слышать, ни ходить», — это истукан, услышавший угрозу Евгения, обративший на него лицо и погнавшийся за ним по потрясенной мостовой. Оживление мертвого тела — будь это изваяние, механизм, труп, кукла, картина — есть достаточно традиционный в литературе образ вторжения демонических сил в человеческий мир. Произведения Э.-Т.-А. Гоффмана («Песочный человек»), Э. По, других современников Пушкина полны подобных архетипических образов; в русской литературе они часто встречаются у Гоголя («Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Портрет»). Дьявол не обладает собственной творческой силой, он не может творить живую ткань, внутри себя способную зачинать, вынашивать, рожать, кормить, — все это божественное дело оплодотворения, произрастания ему не под силу. Легче всего он проникает в этот мир, им осужденный и отринутый, извне, через мертвую материю — разрисованную поверхность холста, изваянную в бронзе статую и т. п., причем загадочная сила, внезапно одушевляющая эти вещи, выдает свою дьявольскую природу тем, что она враждебна всему живому, она является в мир не для продолжения и развития жизни, но чтобы умертвить, оцепенить, забрать с собою в ад. Ожившая панна выходит из гроба, преследует Хому, призывает на помощь нечистую силу — и тот падает бездыханным; оживший портрет ростовщика сковывает

¹ В статье Р. Якобсона «Статуя в символике Пушкина» зловещий, демонический смысл скульптурных изображений у русского поэта («Каменный гость», «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке») объясняется не только общерелигиозным, но и специфически православным миропониманием. «Православная традиция, страстно осуждавшая скульптуру, не допуская ее в храмы, почитавшая за языческий или дьявольский соблазн (что для церкви одно и то же), — вот что предопределило у Пушкина тесную связь между статуями и идолопочтением, чертовщиной, чародейством». «На русской почве она (скульптура. — М. Э.) соотносится ближайшим образом с нехристианским или даже антихристианским началом петербургского самодержавия» (Jakobson Roman. Questions de poétique. P., 1973, p. 186—187).

мертвыми чарами душу художника и приводит его к гибели. Наконец, у самого Пушкина несколько раз появляется подобный мотив — и всегда в прямой связи с inferнальным миром. В «Каменном госте» ожившая статуя командора стискивает руку Дон Гуана своею каменной десницей, чтобы низвергнуть в преисподнюю; пиковая дама подмигивает Германну с карты в тот миг, когда попадаетея ему вместо туза, чтобы разбить его жизнь и погрузить в безумие. Точно так же и оживший истукан в «Медном всаднике» покидает свой постамент, чтобы преследовать живого Евгения, угрожая ему смертью. Прямое соответствие этому мотиву есть в Апокалипсисе, где про Антихриста сказано: «И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя». Дух, вложенный в мертвый образ, тут, конечно, не означает воскрешения. Антихрист — антипод Христа: он не воскресает сам и не воскрешает умерших, он оживляет мертвое лишь для того, чтобы умерщвлять живое.

Показательно, что во всех этих случаях соприкосновения с дьявольской силой герои — Евгений в «Медном всаднике», Германн в «Пиковой даме», Чартков в «Портрете», Натанаэль в «Песочном человеке» — сходят с ума, а затем уже гибнут. Разрушение духа предшествует разрушению тела. Было бы ошибочно принимать субъективно-психологическую мотивировку inferнального события за исчерпывающее его объяснение: дескать, Евгений сошел с ума, потому и чудится ему «тяжело-звонкое скаканье». Тогда, значит, и разговор Ивана Карамазова с чертом у Достоевского — всего лишь психопатологический симптом; и Германну, потрясенному проигрышем, лишь привиделось подмигивание карточной старухи. Нет, безумие во всех этих случаях — не причина иллюзии, а следствие факта, действующего на героев с непреложностью истины: помраченность рассудка лишь отражает кромешный мрак, явившийся им в потусторонних фигурах. Мертвое одушевляется — значит, душа убывает в живых. В чем и проявляется сатанизм, как не в переворачивании естественного порядка: у истукана — «дума на челе», в человеке — «ум не устоял»? Выход Невы из берегов, сошествие памятника с постамента и сумасшествие Евгения — во всех трех событиях, стирающих грани вещей, ощущается первоначальная «роковая воля» того, кто сдвинул раздел между морем и сушей, произвел — в буквальном смысле слова —

переворот, благодаря которому «под морем город основался».

Вообще между Медным всадником и бушующей рекой обнаруживается какая-то тайная общность намерений — не только в том, что оба они преследуют Евгения и сводят его с ума, но и в непосредственной обращенности друг к другу. Разъяренная Нева не трогает всадника, как бы усмиряется подле него, — сам же всадник «над возмущенною Невою стоит с простертою рукою». Ведь бунт Невы против Петербурга заведомо предопределен бунтом самого Петра против природы — и в этом смысле они союзники.

В «Медном всаднике» Пушкин конкретными образами воплощает апокалипсические мотивы, обобщенно намеченные в петербургском цикле Мицкевича. В стихотворении «Олешкевич», например, в уста героя, польского художника, живущего в русской столице, вложено — накануне дня наводнения — следующее пророчество:

«Вслед за второю третья кара грянет.
Господь низверг Ассира древний трон
Господь низверг развратный Вавилон,
Но третьей пусть мои не узрят очи».

У Мицкевича это предсказано. У Пушкина это изображено. Народ в поэме «зрит божий гнев и казни ждет» — наступили как бы последние времена, сама смерть вступила в город, вырвавшись из отгороженного для нее пространства: «Гроба с размытого кладбища Плывут по улицам!» Мосты, гордо «повисшие над водами», теперь рушатся, «грозою снесенные». Нева ведет себя как апокалипсический «зверь из бездны»: «И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась. Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело». Картина «второй кары» невольно вызывает в памяти картину «первой»¹ — ведь именно падение Вавилона изображено в следующих стихах Апокалипсиса: «Горе, горе тебе, великий город, одетый в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом, ибо в один час погибло такое богатство! И все кормчие и все плывущие на кораблях,

¹ По мысли Мицкевича, несколько затемненной в стихотворном переводе, Петербургу суждено претерпеть вторую кару — первая постигла столицы древнего мира. Третья кара, которой «не приведи, господи, увидеть», — это Страшный суд в конце всех времен. См. подстрочный перевод «Олешкевича» по изданию: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., «Наука», 1978, с. 141.

и все корабельщики и все торгующие на море стали вдали... и посыпали пеплом головы свои, и вопияли, плача и рыдая: горе, горе тебе, город великий, драгоценностями которого обогатились все, имеющие корабли на море: ибо опустел в один час!» Очевидно, что катастрофы, образ которых раз и навсегда отчеканен в истории и служит моральным предостережением, обрушиваются на те города, что прибрежным, зыбким расположением своим как бы притязают на поспание вековых границ между стихиями.

Но не только общей картиной «гнева и казни» обосновано сближение поэмы с Апокалипсисом, но и центральным образом — страшного всадника. «Ужасен он в окрестной мгле!» Медный всадник, тяжело скачущий по пустынным улицам Петербурга, — не один ли из четырех всадников Апокалипсиса, словно бы перенесшийся сюда прямо с улиц Вавилона? «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертою частью земли...» И петербургскому всаднику дана великая власть над землей — вдвое больше, чем вавилонскому¹: он «державец полумира» (накануне «третьей кары», перед последним судом Антихрист, согласно Апокалипсису, овладеет целым миром). В пушкинском описании сохранена даже бледность — цвет смерти, — составляющая характернейшую примету апокалипсического всадника:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

Таким образом, если во Вступлении образ Петра-сатаны оспорен, то в двух частях поэмы — подхвачен и развит. Есть огромная разница между двумя Петрами. Один Петр стоит на берегу пустынных волн и глядит вдаль — он даже не назван по имени, есть только местоимение «он», обозначающее сакральную полноту и невоплощенность творческих потенций. Творцу не пристало конкретное имя, он не уместается в облик единичного человека, он весь мир заключает в себе, в своей мысли. Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам творения, полный изнутри того содержания, которое затем выльется вовне

¹ Напомним, что под Вавилоном в Апокалипсисе подразумевается Рим.

(«На берегу *пустынных* волн Стоял он, дум великих *полн*»). Но вот пустота заполнилась, воплотилась, на месте волны стал камень, различие которых в устах Пушкина означает прямую противоположность («волна и камень, стихи и проза, лед и пламень»). Город построен, и Петр предстает уже не в ипостаси творящей мысли, но в качестве бездушного истукана, медного всадника. Не случайно, конечно, это усиленное звучание конского топота по мостовой: «как будто грома грохотанье — тяжело-звонкое скаканье...» — и дальше повторено: «на звонко-скачущем коне». Тут медь звучит о камень, твердь о твердь. Весь ужас неотвратимой поступи Петра — в этом чеканном звуке, которым подчеркивается твердость копыт и твердость мостовой, — Евгению некуда деться, остается быть раздавленным. Причем и здесь не упоминается имя Петра — ни разу на протяжении двух частей поэмы. Здесь есть только существительные нарицательные — «кумир», «истукан», «медный всадник», причем последнее — в завершение всей петровской темы — возведено в имя собственное («за ним несется Всадник Медный»). Если в начале — сверхличность творца, то в конце — неодушевленность идола: «он» становится «кумиром», как бы минуя стадию лица. Всадник Медный, нарицательное существительное, написанное с большой буквы, уже окончательно вытесняет и заменяет собой собственное имя — Петр.

Правда, промежуточная стадия между «им» и «кумиром» все-таки обозначена: Пушкин трижды во всей поэме называет Петра по имени (тогда как Евгения — постоянно, восемь раз), причем все три раза в одном месте — в лирической оде Петербургу: «Люблю тебя, Петра творенье...», «Красуйся, град Петров, и стой...», «Тревожить вечный сон Петра!». Имя Петра во всех контекстах неотделимо от имени его города. Очевидно, что Петербург дорог Пушкину как воплощение великих дум Петра, а Петр дорог Пушкину как творец, воплотивший мысль в камне. Это соответствие и переключка между замыслом и осуществлением и составляют внутреннюю тему всего Вступления — фаустовскую тему земного воплощения мечты. Там, где стоял Петр, теперь стоит Петербург. В камне Пушкина влечет живое истечение и запечатление человеческой мысли. Отсюда и любованье твердью во всех ее проявлениях — будь это гранитные берега Невы или «однообразная красивость» и «стройно зыблемый строй» военных учений на Марсовом поле (сама зыбкость в этом

строю — стройна!). Другое дело — твердь, обретшая самостоятельную, тяготеющую над человеком волю, как это показано во второй части. Тут не мысль человека Петра творит город, а город в лице памятника Петру преследует человека и сводит его с ума. Начало поэмы — великая мысль Петра, конец — жалкое безумие Евгения. В промежутке — камень, воплотивший мысль и разрушивший ее. У Пушкина показано, как фаустовская идея дает мефистофелевский результат, как вторгается между ними косная, отчуждающая сила истории, строитель становится истуканом, памятником самому себе.

Существеннейшее отличие пушкинской трактовки от гётевской в том, что Фауст и Мефистофель не разделены, не работают параллельно над одним делом, вкладывая в него разный смысл, — нет, один исторический деятель оказывается и Фаустом, и Мефистофелем, сама история жестоко извращает смысл деяния. Поэтому Гёте в принципе оптимистичен: Фауста можно отделить от Мефистофеля, черт-отрицатель посрамлен, гений созидания увенчан. Но в Петре нельзя отделить великого от ужасного. Пушкин любит творение Петра и не может сдержать восхищения перед стройным замыслом и мощным его исполнением, но не может отрешиться и от страха, который внушает его герою изваяние Петра, присвоившее себе — мертвому — власть над живыми. Для Гёте зло и добро делимы, они как бы сосуществуют в пространстве — не взаимодействуют во времени, и поэтому у Мефистофеля можно отобрать Фауста, вернее, дух его, что и предпринимают ангелы в развязке («Дух благородный зла избег, Сподобился спасенья»). Но что станет с плотиной, что предпримут люди на завоеванной земле, что предпримет по отношению к ним оттесненное море — остается неведомым, недосказанным. Оптимистическая оценка фаустовского труда объясняется и тем, что этот труд еще только начат, дан лишь в мечтательном предвосхищении своем, в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, «влюблялся лишь в свое воображенье». «Высший миг», пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь *предчувствием* той «дивной минуты», когда осуществится его мечта. Да и небесное спасение даровано ему лишь за его «стремленья», как бы высвобожденные из-под отягчающего бремени возможного результата. Фауст уходит со страниц гётевской драмы таким, каким Петр появляется на страницах пушкинской поэмы, — полным великих дум

и глядящим в даль времен. Можно предположить, что по мере продвижения труда к итогу доля мефистофелевского вклада возрастала бы, оборачиваясь мощью камня перед человеком и беззащитностью человека перед волной, но Гёте остановился в начале и позволил Фаусту умереть с ясной, уповающей душой. Если же вспомнить Мицкевича, то он, напротив, увидел Петербург как законченный и закономерный результат, как нагромождение камней, враждебных человеку, не почувствовал в нем воплощенного строя и удачи человеческой мысли — и потому всецело осудил и проклял его, как дело Сатаны. Оптимизм Гёте, питающийся лишь бодрым началом, и пессимизм Мицкевича, обусловленный жестоким концом, — оба по-своему оправданны¹.

Что же касается Пушкина, то у него «фаустовское» вступление к поэме соединяется с «мефистофелевским» завершением. Пушкин не разделяет ни оптимизма немецкого поэта, ни пессимизма польского. Судьба своей нации видится ему как историческое превращение фаустовского в мефистофелевское, как торжество величественного государственного строя, объединительного порядка, чем можно смело гордиться (этого, увы, не дано Мицкевичу), и крушение личностного начала, прав на частную жизнь, чему нужно ужасаться (от этого, к счастью, избавлен Гёте). Поэма Пушкина двусторонняя, обнимает оба настроения, выраженные порознь Гёте и Мицкевичем. Эта двойственность имеет строгое композиционное выражение. В поэме звучат два голоса: один — во Вступлении — автора («Люблю тебя, Петра творенье...»), другой — в первой и особенно второй части — персонажа («Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..»), — и нигде нет их согласования, так же как и прямого противоположения. Пушкин использует художественное двуголосие: автор — герой — в качестве точного соответствия историческому двомирию: царь — подданный. Нельзя принимать за полную правду ни хвалу автора Петру, ни хулу героя на Петра, ибо автору, как создателю, и естественно быть солидарным с царем-создателем, а герою, как лицу вымышленному и подчинен-

¹ Напомним, что третья часть «Дзядов» Мицкевича написана в 1832 году и прямо соотносится с поражением польского восстания 1830 года. Все три анализируемых нами произведения — немецкое, польское и русское — были созданы почти одновременно, соответственно в 1831, 1832 и 1833 годах, что придает особенно конкретный исторический смысл их сопоставлению.

ному, надлежит роптать на создателя и господина. Поэту закономерно, что голос Пушкина — творца поэмы — славит Петра, творца Петербурга, а голос Евгения, сотворенного персонажа, «твари», — прокликает сверхчеловеческую мощь «чудотворного» строителя. Автор и герой порознь не составляют произведения, так же как Петр хвалимый, создающий и Петр хулимый, подавляющий порознь не составляют Петра, а Фауст и Мефистофель друг без друга не делают истории. Две правды столь же разделены и сомкнуты поэмой, как две стихии — берегом, который им равно необходим.

1979

КНЯЗЬ МЫШКИН И АКАКИЙ БАШМАЧКИН

(К ОБРАЗУ ПЕРЕПИСЧИКА)

В каждой национальной литературе есть персонажи, характерные не только для отдельного автора или эпохи, но для литературы в целом, — персонажи-симптомы, персонажи-тенденции. К их числу, безусловно, относятся Акакий Башмачкин у Гоголя и князь Мышкин у Достоевского. В нашем сознании, да и в реальном диапазоне типов русской литературы они далеки, даже диаметрально противоположны друг другу, очерчивая пределы того, что можно назвать человеческим величием и человеческой малостью.

Акакий Акакиевич — «маленький человек», пожалуй, самый маленький во всей русской литературе, меньше не выдумаешь. Рядом с ним даже те, кого обычно называют «маленькими», — и пушкинский Семен Вырин, имевший жену и дочь, и Макар Деушкин Достоевского, состоявший в переписке с любимой Варенькой, — люди более крупного разряда, сумевшие привлечь чье-то сердце, выгородить себе долю жизненного пространства, в котором и они кое-что значат. Акакий Акакиевич не значит ничего ни для кого — единственная «приятная подруга», которая «согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу... была не кто другая, как та же шинель...».

С другой стороны — князь Мышкин, едва ли не первый в ряду «положительно прекрасных» героев русской литературы. По высоте идеала, соизмеримого для Достоевского с личностью Христа («Князь Христос» — так назван Мышкин в черновиках романа), с ним не может равняться ни один другой персонаж писателя, так же как мало кто из писателей может равняться с Достоевским в пафосе устремленности к идеалу — абсолютному, недостижимому. С той долей условности, на которую обречена всякая классификация, можно было бы всех персонажей русской литературы поместить между Мышкиным и Баш-

мачкиным как олицетворенными полюсами: духовной высоты — и приниженности, внутренней свободы — и закрепощенности.

Чем значительнее место персонажа в литературе, тем большее значение приобретает каждая деталь в образе этого персонажа. У Мышкина и Башмачкина, при всей их непохожести и даже противоположности, есть одна общая черта — страсть к переписыванию. В образе Акакия Акакиевича она заявлена крупно, подчиняя себе весь характер и сразу завладевая вниманием читателя. «Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». «Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». В образе Мышкина эта черта, затерянная в обилии психологических, этических, философских характеристик, не так заметна, но она, в сущности, единственное, что связывает Мышкина с реальным социальным миром — занятий, профессий, способов добывать средства к существованию. Едва приехав в Петербург и явившись к дальнему родственнику генералу Епанчину, Мышкин демонстрирует ему свой почерк как единственную надежду на будущее материальное обеспечение.

«...Я думаю, что не имею ни талантов, ни особых способностей; даже напротив, потому что я больной человек и правильно не учился... А почерк превосходный. Вот в этом у меня, пожалуй, и талант; в этом я просто каллиграф. Дайте мне, я вам сейчас напишу что-нибудь для пробы,— с жаром сказал князь».

Подобно Акакию Акакиевичу, князь Мышкин не просто хороший, но страстный каллиграф, для которого буквы сами по себе — вне того смысла, который они выражают, — являются источником разных душевных движений и сильных переживаний. Вспомним, что у Акакия Акакиевича некоторые буквы «были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Точно так же — «с чрезвычайным удовольствием и одушевлением» — говорит князь о разных почерках, росчерках, закорючках, о шрифтах английских и французских, площадном и писарском. Восторг и сопереживание выражается у него не столь физиологично, как у Акакия Акакиевича, — лицом, губами, — но с не меньшей эмоциональной силой. «Они превосходно подписывались...

с каким иногда вкусом, с каким старанием!.. Взгляните на эти круглые «д», «а». Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно. Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт... Черно написано, но с замечательным вкусом... Дисциплина и в почерке вышла, прелесть!.. Дальше уж изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг... Росчерк — это наипаснейшая вещь!.. Этакой шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него», — определенно что-то проглядывает от Акакия Акакиевича в этот момент в князе Мышкине. Потом он полюбит Настасью Филипповну и Аглаю — сложной, страдальчески раздвоенной, безысходной любовью; но сейчас он может влюбиться только в буквы, шрифт, подобно Акакию Акакиевичу, который «служил с любовью» и «ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра».

Сходство довершается полным совпадением одной детали: Акакий Акакиевич получает за свое переписыванье «четыреста рублей в год жалованья, или около того»; а генерал Епанчин, придя в восторг от каллиграфии Мышкина, обещает ему «тридцать пять рублей в месяц положить, с первого шагу», то есть примерно те же 400 рублей в год. Кажется, что Мышкин мог бы стать сослуживцем Башмачкина, сидеть с ним в одной канцелярии, в равной должности, за соседним столом, обсуждать в душевных разговорах любимые буквы...

Вся эта характеристика Мышкина как переписчика, данная в третьей главе первой части «Идиота», не находит дальнейшего тематического развития и теряется в сознании читателя. Более того, она до некоторой степени не вяжется с общим представлением о Мышкине как о чистом средоточии духа, личности экзистенциально утонченной и чуждой всего, что каким-то образом могло бы быть связано с канцелярской работой, с писарским формализмом. Как может рядом с Мышкиным, точнее, в нем самом сидеть Акакий Акакиевич? Не разрушает ли это неожиданное сходство цельность мышкинского образа — или оно каким-то образом входит в сам замысел писателя, для которого «Шинель» Гоголя всегда оставалась некоторой точкой отсчета в русской литературе (даже если не приписывать Достоевскому спорного по атрибуции высказывания: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»)?

Прежде всего отметим, что сам Достоевский, будучи

личностью «мышкинского» склада (писатель наделил героя и собственной болезнью, и собственными прозрениями), проявлял крайнюю тщательность в письменной работе — тот самоконтроль на уровне внешнего воплощения, который словно бы компенсировал экстатически безудержные порывы его пафоса и фантазии. Из всех русских писателей XIX века он обладает, быть может, самым ясным, закругленным, выверенным почерком — буквы нижутся как бисер. По свидетельству А. Г. Достоевской, «Федор Михайлович любил хорошие письменные принадлежности и всегда писал свои произведения на плотной хорошей бумаге с едва заметными линейками. Требовал и от меня, чтобы я переписывала им продиктованное на плотной бумаге только определенного формата. Перо любил острое, твердое. Карандашей почти не употреблял»¹. Возможно, еще в молодости, обучаясь чертежному делу в военно-инженерном училище, Достоевский приобрел привычку и склонность к графически строгой, профессионально ответственной передаче смысла на бумаге. И вообще не надо забывать, что писатель, по крайней мере до наступления эры пишущих машинок, был одновременно и писцом, старательным переписчиком собственных сочинений, и потому психологическое жвание в мир букв не было ему профессионально чуждо.

Но в данном случае главное не субъективные ощущения писателя, а объективное значение самой профессии переписчика, ее культурная семантика, имеющая глубокие исторические корни и являющаяся в образах Башмачкина и Мышкина свои модернизированные ответвления. В древних цивилизациях Ближнего Востока (Египет, Вавилон и проч.), так же как в средневековой Византии и Западной Европе, деятельность писца и переписчика была окружена почетом и благоговением, поскольку она запечатлевала для вечности тот смысл, который был этого достоин.

«О, если бы записаны были слова мои! если бы начертаны были они в книге резцом железным с оловом, — на вечное время на камне вырезаны были!»² — так великий страдалец Иов оплакивает не только болезнь своей брэнной плоти, но и брэнность своего слова, достой-

¹ Цит. по: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 9. Л., 1974, с. 430.

² Библия. Книга Иова, XIX, 23—24.

ного, по его мнению, быть услышанным Богом и человечеством. Профессия писца потому является центральной для культа и культуры определенных эпох и народов, что через письменное слово вечное нисходит и раскрывает себя во времени (скрижаль, Священное писание как предметы культа), а временное возвышает себя и обращает к вечности (разнообразные тексты как произведения культуры). «Средние века, — пишет С. Аверинцев, — и впрямь были... «чернильными» веками. Это времена «писцов» как хранителей культуры и «Писания» как ориентира жизни, это времена трепетного преклонения перед святыней пергамента и букв»¹. Величайшие умы, крупнейшие церковные деятели — Сергей Радонежский, Фома Кемпийский и др. — не стеснялись взяться за труд переписыванья как «механический», «бездушный», но находили в том путь смирения и благочестия².

Как механический и потому презираемый труд переписчика стал восприниматься позднее — после изобретения печатной машины. Произошла как бы двойная перестановка: печатный станок заменил переписчика, после чего переписчик стал восприниматься как замена печатного станка — причем замена неполноценная и годная лишь для текстов низшего качества, таких, которые лишены интереса для вечности и человечества и представляют лишь местный и временный, узковедомственный интерес. Сначала были печатно воспроизведены книги религиозного, затем художественного и научного содержания, и профессия переписчика, оттесняемая на самую периферию культуры, постепенно свелась к действительно «механическому» (потому что уже *после* машины, взамен ее) воспроизведению самых бедных, духовно тощих словесных слоев — деловых документов, участью которых, в лучшем случае, становился архив, но уж никак не библиотека.

Соответственно социальная роль и престиж переписчика опускались до того низшего, жалчайшего, духовно пораженного состояния, в каком мы застаем их у Гоголя в образе Акакия Акакиевича. Но суть в том, что такое социальное низведение переписчика не только не противоречило исконному нравственному и, если угодно, бытийствен-

¹ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 208.

² См. там же, с. 205.

ному смыслу этой профессии, но доводило его до логического конца. Ведь переписчик — это поистине послушник переписываемого текста для диктующего голоса, тут кротость образует сам технический фундамент профессии, в которой путь к мастерству нагляднейшим образом требует полного самоотречения, смиренного следования свойствам подлинника.

Вот одно из средневековых наставлений писцам, принадлежащее перу Алкуина:

Пусть берегутся они предерзко вносить добавленья,
Дерзкой небрежностью пусть не погрешает рука¹.

Акакий Акакиевич свято соблюдает этот завет и органически не может выправлять что-либо в предложенном тексте — когда ему однажды, в знак поощрения (оригинальность — привилегия и заслуга лишь в сознании Нового времени), задали переменить кое-где глаголы из первого лица в третье, он «вспотел совершенно, тер лоб и наконец сказал: «Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь». Акакий Акакиевич — переписчик до мозга костей, до глубинной основы характера, и согбенная, потупленная поза, в которой пребывает писец, является всеобъемлющей формой его пребывания в жизни. Причем если в средние века такая поза воспринимается как освященная свыше, то в Новое время она ассоциируется с неестественной униженностью, утратой собственного достоинства. Ратуя за *выпрямление* человека — в буквальном и переносном смысле слова, — Новое время находит в фигуре переписчика концентрированное выражение той моральной и социальной униженности, против которой заявляет гуманистический протест. Вот почему образ Акакия Акакиевича выдвинулся в центр русской литературы, стал средоточием ее критических обличительных мотивов: ведь это персонаж, повседневное существование которого состоит в том, чтобы склонять голову, не разгибать спины. Мотив подавления человеческого достоинства находит здесь наиболее четкое, зримое воплощение.

Помимо склоненной позы переписчика важно, для уяснения культурной семантики этой профессии, учесть, над *чем* он склоняется, что вызывает его ненасытный интерес и всепоглощающую любовь, — феномен буквы. Причем буквы, взятой как вещь, как некое материальное

¹ «Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков». М., 1970, с. 261.

явление, поскольку именно к этой ее стороне имеет касательство переписчик. Между тем в собственно материальном мире, в иерархии вещей буква могла бы занять последнее место — ее плоть наименее субстанциальна, поскольку буква есть знак, и даже более условный, менее самостоятельный в своей физической данности, чем большинство других разновидностей знаков (изобразительных, иконических, фигуративных). Получается, что переписчик имеет дело с материей — но как бы в месте ее прорыва; с вещностью уязвленной, униженной, сведенной к минимуму, через который мог бы явиться максимум смысла. Полюбить буквы, отдаться всецело их совершенному начертанию, занять пристрастия среди них — не значит ли это полюбить «малых сих», то есть последовать тому завету нисходящей, милосердной любви, который близок средневековому миропониманию? Полюбить не смысл, который может быть сколько угодно важен, велик, поучителен, но самую букву как наименьшую, наислабейшую из вещей.

Более того, если для переписчика священных книг любовь к букве вытекала из любви к смыслу, то для переписчика казенных бумаг, каков Акакий Акакиевич, любовь к букве не поддерживается ничем, никаким величием смысла — она прямо обращена к малому и жертвует ему всеми силами и мастерством. Трагическая коллизия между любовью к буквам и ничтожеством их содержания не унизила, не оскорбила любви, а, напротив, придала ей кроткую и почти героическую стойкость. Они, эти переписчики эры печатных машин, уже больше не жрецы, не священнослужители, окруженные почитанием, а низшие чиновники, в которых дух послушания, хочется сказать — послушничества, не угас, но приобрел более жалкий, презираемый и оттого более чистый, изначально подразумеваемый облик. «Святыня букв» не падает, а даже вырастает в своем трогательном и несколько абсурдном (как сама вера) величии, если не требует никакого содержательного, «логического» объяснения и поддержки.

Таким образом, любовь к переписыванию не только не чужда всему душевному складу князя Мышкина, но ярко обнаруживает его главенствующую черту: кротость, смирение — то, что роднит его с Акакием Акакиевичем и восходит, условно говоря, к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой культуре. Следует, однако, заметить, что

один и тот же архетип, включаясь в художественные системы Гоголя и Достоевского, приобретает смысл отнюдь не тождественный. Смирение Акакия Акакиевича прочитывается скорее как униженность и ограниченность; смирение Мышкина — как умудренность и проникновенность. Гоголь играет на алогизме каллиграфических пристрастий Акакия Акакиевича, демонстрируя как бы выхолощенность изначального смысла; Достоевский же в образе Мышкина восстанавливает этот смысл, выводит его на свет читательского восприятия. Первый образчик талантливого почерка князя — выведенная средневековым русским шрифтом фраза: «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил», — вслед за чем следует недвусмысленный комментарий: «Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием!» Хотя практическое приложение искусство князя может найти лишь в канцелярии, оно раскрыто здесь в своих непосредственных связях со средневековым мирозерцанием. В образе Акакия Акакиевича эти связи отсечены (или, во всяком случае, не выговорены), тогда как в образе Мышкина — восстановлены, придавая ему ту нравственную силу и духовную укорененность, которые как бы редуцированы Гоголем в характере «абсурдного» писца.

Но каллиграфия у Мышкина не только возвращает свой прежний смысл, но и приобретает новый, «психологический», отсутствовавший в древней и средневековой цивилизациях и присущий именно культуре Нового времени. Воспроизведение чужого почерка для князя — это способ проникновения в дух того человека, чьей рукой был начертан подлинник.

«...Посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!» К такой характеристике вряд ли был бы способен Акакий Акакиевич, для которого красота букв безусловна и самодовлеюща; Мышкину же дорога и значима не столько сама буква, сколько тот, кто, выводя ее, вывел себя в ней. Не случайно, что в той же самой главе романа, сразу вслед за своими каллиграфическими упражнениями, в кабинете Епанчина князь впервые знакомится с фотографическим изображением Настасьи Филипповны и дает глубокое толкование ее характера исходя из ее внешности.

А в пятой главе эта же пронизательность князя, способность читать в лицах, распространяется уже на все семейство Епанчиных. Таким образом, «единственный» талант Мышкина, начиная с технического своего проявления в области каллиграфии, постепенно все глубже вторгается в самое существо событий, выявляет себя как зерно, из которого разрастаются весь идейный замысел романа и концепция его главного героя.

Писчая страсть — точка соприкосновения Мышкина и Башмачкина, от которой оба героя движутся в противоположные стороны. Башмачкин изменяет своему призванию, своему служению, как только минимальная материя букв, которой он был предан, заменяется плотной, физически тяжелой и самодостаточной материей — шинелью, в которую герой хочет облечь себя, чтобы, так сказать, укрепиться в субстанциальности мира. Погруженный в мысли о шинели, «один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул: «ух!» и перекрестился». Служба, точнее, служение Акакия Акакиевича свято, тогда как греза о шинели, чуть было воплотившаяся и растаявшая, словно бы наваждение дьявола, податливость которому губит героя. Укажем в этой связи на интересную работу молодого исследователя Е. Суркова, где обосновывается ориентация Гоголя в повести «Шинель» на жанр жития (в частности, в сопоставлении с «Житием Феодосия Печерского»)¹. Житийный герой презирает блага мира сего и предпочитает быть облеченным в бедную, худую одежду. Такова обветшавшая шинель Акакия Акакиевича, из-за которой «его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо». Заметим, что в столь же непригодном одеянии предстает в самом начале романа и князь Мышкин, который «принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи, к которой, очевидно, был не приготовлен». Худая одежда, наряду с рвением к переписыванию, дополняет житийный облик обоих героев. В самом деле, любовь к буквам как материи наиболее призрачной, эфемерной, естественно сочетается с пренебрежением к материи более насущной, той, в какую человек облакает свою

¹ Сурков Е. А. Тип героя и жанровое своеобразие повести Н. В. Гоголя «Шинель». — В кн.: Типологический анализ литературного произведения. Изд. Кемеровского государственного университета, 1982.

плоть. Но этот житейный канон в образе Акакия Акакиевича нарушается и переворачивается — во-первых, потому, что он предпочел созерцанию вечных букв (своего рода Платоновых идей) бренность земной оболочки, мирского блага, которое в наказание и как бы в подтверждение этой бренности было отнято у него; во-вторых, потому, что Акакий Акакиевич становится мстителем, в ответ на кару судьбы принимает собственные карательные меры (в облике привидения), что наводит уже на мысль о продаже души дьяволу. Оживление мертвеца (о чем уже говорилось) — достаточно традиционный в литературе мотив, который нередко встречается у самого Гоголя, например, в «Майской ночи, или Утопленнице», в «Вие», «Портрете» и, как правило, предполагает сделку с нечистой силой. «Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом», изо рта его «пахнуло страшно могилою», привидение грозит пальцем и показывает кулак — все эти жуткие подробности эпилога означают, что повесть, начатая в духе жития (благочестивые мать и кума — «женщина редких добродетелей», выбор имени из святцев, композиционная последовательность, характерная для произведений этого жанра), постепенно переворачивается в свою противоположность, в антижитие, тема которого — страшное моральное и мистическое падение. Герой, наделенный чертами подвижника, но вынужденный — в соответствии с низменным характером среды — применять их без смысла и цели, превращается в мстителя и преследователя, уже не приносит себя в жертву, но ищет ее в других. Не просто человеческое подавляется и искажается в Акакии Акакиевиче, переходя в бесчеловечное, но, в соответствии с его задатками и возможностями, искажается святое, антитеза которого — сатанинское, что, в контрасте к прологу, выступает в эпилоге.

Что касается Мышкина, те же самые задатки «маленького человека»: бедная одежда и любовь к переписыванию — развиваются у него в противоположную сторону — наивысшего одухотворения, облечения «в ткань» тех душ, которые отовсюду льнут к нему, находят в нем посредника и святителя. Если считать «Шинель» перевернутым житием, то Достоевский вновь его переворачивает, возводит к исконной природе, только обогащенной тем пафосом личности, который свойствен Новому времени и соединяется у Достоевского со средневековым канонам святости. «Идиот» — это житие XIX века, показатель воз-

возможности жития в той пошлой среде, где Гоголь демонстрирует его обесмысливание и разрушение. Начиная с той точки «маленького человека», опошленного страдальца и подвижника, где останавливается Гоголь, Достоевский движется к высоте «положительно прекрасного» героя. При этом Башмачкин постоянно угадывается и просвечивает в Мышкине — как неназванная предпосылка и точка отсчета.

Достоевский всю свою жизнь «болел» Гоголем и до самых зрелых произведений так и не смог окончательно «вылечиться» от него. Соотношение образов Мышкина и Башмачкина может быть прояснено обращением к замечательной работе Юрия Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». Тынянов, как известно, установил, что Достоевский, завися и стремясь освободиться от Гоголя, относился к нему в духе пародического выверта, переносил некоторые его темы и образы в свои произведения с противоположным знаком. При этом пародия как «диалектическая игра приемом» вовсе не обязательно производит комический эффект — это лишь один из ее случаев. «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»¹.

Сам Тынянов подробно развил доказательство лишь одной части своего утверждения, показав, как возвышенный, патетический образ автора — самого Гоголя из «Выбранных мест» — снижается, даже прямо окарикатуривается Достоевским в Фоме Опискине из «Села Степанчиково». Но из тыняновской теории вытекает и обратная возможность, заложенная в поэтике Достоевского: переводение «низкого» гоголевского героя в возвышенный регистр, из комического — в трагически-мистериальный. Это, видимо, и произошло с Башмачкиным, который рядом последовательных трансформаций, пронизывающих все творчество Достоевского, был превращен в своего мистериального двойника-антипода — князя Мышкина.

Первая такая трансформация — образ Макара Девушкина из «Бедных людей», замечательный, в частности, тем, что в нем выговорено прямое отношение к гоголевскому прототипу. Эпизод чтения «Шинели» героем «Бедных людей» хорошо известен, напомним лишь главную претен-

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 226.

зию Девушкина к образу Башмачкина: дескать, взят слишком со стороны, в быту, в нужде, без проникновения в дух и положительные ценности маленькой жизни, которые для «бедного человека» на первом месте. «...Всякое состояние определено всевышним на долю человеческую... Считаю себя, собственным сознанием моим, как имеющего свои недостатки, но вместе с тем и добродетели». Девушкин недоволен тем, что Гоголь слишком опустил своего героя, и хотел бы, в соответствии с собственным самосознанием, его приподнять: автор поступил бы по совести, если бы добавил, что Башмачкин «при всем этом... был добродетелен, хороший гражданин... никому зла не желал, верил в бога...». Достоевский, конечно, чуть иронизирует над тем, как его герой поучает — с традиционных морализаторских позиций — великого писателя, но вместе с тем и демонстрирует, чем его «маленький человек» отличается от своего предшественника: активным, страстным нравственным самосознанием и самоопределением, хотя и свершающимся в ограниченности интеллектуального кругозора¹.

Следующая трансформация этого характера на пути от Башмачкина к Мышкину — образ переписчика Васи Шумкова из повести Достоевского «Слабое сердце» (1848). Заметим, кстати, типологическое сходство всех этих фамилий, содержащих уменьшительный суффикс «к», — если в классицистических произведениях фамилия «говорила» непосредственно своим лексическим значением, то у Гоголя и Достоевского приобретает значение ее морфологическая (а часто и фонетическая) структура. «К» — знак уменьшенного положения героев в мире, что вызывает к ним снисходительное или пренебрежительное, а в чутких сердцах — сострадательное отношение.

У Васи замечательный почерк — «во всем Петербурге не найдешь такого почерка». Но тут существенна не сама по себе материя букв, а идеальное начало в человеческом сердце, которое воспламеняется до того, что как бы сжигает эту материю. В центральном эпизоде повести Вася Шумков, не успевающий вовремя переписать бумаги своему любимому начальнику и благодетелю, ускоряет перо до такой степени, что начинает писать посуху, без чернил.

¹ Эта же тенденция к возвышению, «романтизации» «маленького человека» прослеживается у других писателей 40-х годов — А. Майкова, Я. Буткова. См. содержательную статью Ю. Манна «Путь к открытию характера» в сб.: «Достоевский — художник и мыслитель» (М., 1972).

«Он все писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело!.. Наконец я *ускорил* перо.— проговорил он...» Уже не простое послушание написанному водит Васиной рукой, но послушание зову собственного сердца, который далеко опережает медленное течение букв. Тут смирение как бы удваивается в своих требованиях к себе — не только приемлет сущий мир, но забегает в мир несуществующий, созданный собственной потребностью жертвы и самоотдачи. Идеальность эта еще так незрела и тороплива, что дает срыв в безумие.

Вася Шумков в одном отношении резко отличается от предшествующих «маленьких людей» русской литературы: он молод, в связи с чем его «малость» приобретает принципиально новый смысл, характеризуя не столько судьбу, сколько душу героя, склонного к самоумалению. Вырин, Башмачкин, Девушкин — люди пожилые и как бы завершенные: их смирение вылеплено судьбой, втеснившей их в определенное социальное положение. Движение от «маленького человека» к «положительно прекрасному» и состоит преимущественно в том, что свойство, навязанное судьбой, раскрывается в глубине человеческого сердца как добрая воля и свидетельство внутреннего величия. Человек настолько больше себя, насколько меньше он себя ставит. «Малость» при этом осознается не как итог, жизненная обреченность и неудача, а как начальная предпосылка всего душевного движения и, возможно, грядущего подвига, как самоотверженность, не отрицающая, а углубляющая самость. Внешним проявлением такой открытости, нравственной инициативы по отношению к судьбе становится молодость героя. В том, что «маленький человек» делается молодым, — существенная перемена художественной диспозиции, намеченная образом Васи Шумкова, который многие критики сочли «неестественным»: отступив уже от канонов натуральной школы, Достоевский еще не выявил жизненной силы тех положительных идеалов, которые вполне раскрылись в образах Мышкина и Алеши Карамазова.

В отличие от других маленьких людей, у Шумкова все в жизни складывается хорошо — невероятно, слишком хорошо. Семена Вырина, Акакия Башмачкина, Макара Девушкина преследовала нищета, насмешки окружающих,

недовольство начальства, измена любимых людей — на них сыпались удары судьбы, составляющие основу сюжетных конфликтов. Вокруг Васи Шумкова, напротив, обстановка полнейшей идиллии: он всеми любим — невестою Лизой, другом Аркадием, начальником Юлианом Мастаковичем; ему раскрыты все сердца, жизнь добра к нему и превосходит самые смелые мечты. Единственное, что мучит Васю, — это невозможность ответить на бесконечную любовь, чувство собственной недостойности, которое и сводит его с ума. «Мое сердце так полно, так полно! Аркаша. Я недостойн этого счастья!.. За что мне, — говорил он голосом, полным заглушенных рыданий, — что я сделал такое, скажи мне!» «Я обливался слезами, и сердце мое дрожало оттого, оттого... Ну, оттого, что ты так любил меня, а я ничем не мог облегчить своего сердца, ничем тебя возблагодарить не мог...»

Сердце Акакия Акакиевича не выдержало того распекания, которое устроило ему «значительное лицо». Сердце Васи Шумкова не выдержало той благодарности, которую он питает к другому значительному лицу, его благодетелю. «...Выйдет, как будто я и в самом деле неблагодарен, а это меня убивает». Это сердце оказывается слабым не перед извержением чужого гнева, а перед напором собственной любви. Никто не унижает достоинства человека — он сам чувствует себя недостойным, малым, неспособным выполнить те нравственные требования, которые предъявляет к себе. «...Вася чувствует себя виноватым *сам перед собою*... подавлен, потрясен счастьем и считает себя его недостойным...» — так объясняет Аркадий причины сумасшествия своего друга. Вася — все еще «маленький человек», но уже в каком-то ином смысле, чем Акакий Акакиевич: его дух еще не может вместить того, что уже знает и сосредоточивает в себе его душа. Он мал уже не перед силой обстоятельств, а перед лицом вечности — бесконечной любви, соединяющей людей. Еще один шаг: возрастание ума до размеров сердца, духа до величия души — и возникнет «положительно прекрасный» образ, в котором идеальное не отрешится, не уйдет в себя, но охватит всю полноту жизненных отношений... Да ведь и Мышкин не выдерживает до конца своего всечеловеческого призвания, сходит с ума, — и в этой малости всего человеческого перед лицом высших, сверхчеловеческих требований — новый и уже окончательный смысл той «малости», судьбу которой разделяют все перечисленные герои.

Даже и в Акакии Акакиевиче есть высота предназначения... Даже и в князе Мышкине есть неполнота свершения... Этим обозначены пределы человеческого: один велик в малом, другой мал в великом. Человек не может опуститься ниже своего величия и не может подняться выше собственной малости.

Эта диалектическая мера человеческого, видимо, и определяет взаимосвязь двух «пародий» (в тыняновском смысле), которыми Достоевский отозвался на творчество Гоголя. Там, где Гоголь хочет подняться выше человеческой меры, выставляя себя пророком и учителем человечества,— там этот патетический «пережим» комически обыгрывается и снижается Достоевским в образе Фомы Опискина. Там, где Гоголь опускает одного из своих персонажей ниже человеческой меры, выставляя его жизнь бессмысленной и ненужной,— там Достоевский восстанавливает этот «натуральный», по его мнению, крен в повышающихся образах Девушкина, Шумкова и, наконец, Мышкина. Достоевский всегда благоговел перед «Шинелью» и с неизменной антипатией отзывался о «Выбранных местах из переписки с друзьями» как о книге, в которой автор «врал и паясничал»¹. По той же причине, по какой самый высокий и положительный образ зрелого гоголевского творчества — а это, безусловно, образ самого автора в избранной переписке — гротескно выворачивается через Опискина, по этой же самой причине ничтожнейший, ужасающий своим убожеством гоголевский персонаж оборачивается (в духе тыняновского «пародийного выверта») трагически возвышенной фигурой князя Мышкина; ограниченный и жалкий человек, никому не нужная жертва предстает одним из тех «нищих духом», которые и составляют «соль земли».

Можно предположить, что здесь перед нами нечто большее, чем драма творческих взаимоотношений двух писателей. Когда речь идет о таких писателях, как Достоевский и Гоголь, о таких образах, как Башмачкин и Мышкин, в поле зрения невольно входит вся русская литература, и в отношении этих образов обнаруживается ее сердцевина, ее сводящая и переставляющая все края, соединяющая несоединимое диалектика. Как будто не це-

¹ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 3, с. 503.

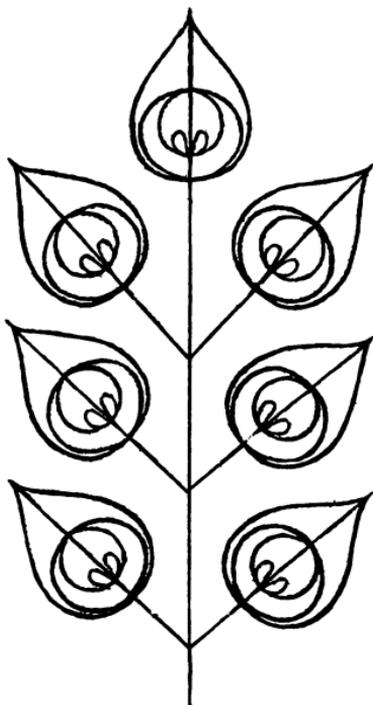
лая литература перед нами, а одно, богатое замыслом и переливами смыслов произведение! Вряд ли в какой-либо другой литературе мира так коротка дистанция между ее полюсами, между самым ничтожным и самым величественным ее героями, которые представляют здесь, по сути, вариацию одного типа. Между униженным из униженных и возвышенным из возвышенных то глубочайшее сродство, которое и составляет, быть может, неотразимую прелесть и притягательную силу русской литературы, скрывает в себе ее загадку, которую нам еще не до конца удалось разрешить.

1978, 1983

РАЗДЕЛ

II

ВЫБОР
ТРАДИЦИЙ



НОВОЕ В КЛАССИКЕ

(ДЕРЖАВИН, ПУШКИН, БЛОК В СОВРЕМЕННОМ ВОСПРИЯТИИ)

Минувшее десятилетие, 70-е годы, прошло под знаком возрождения классики. В Англии вдруг вошли в моду викторианцы, во Франции окрепла традиция социального, «бальзаковского» реализма. Во многом это была реакция на бурные, модернистски окрашенные 60-е годы, когда критерий новизны и радикального отрицания прошлого определял почти все, что считалось хорошим в литературе. Но 1968 год, с его майским студенческим бунтом во Франции и другими не менее памятными событиями, ознаменовал высший предел, достигнув которого политическое и эстетическое новаторство на определенный срок исчерпало себя и пошло на убыль. 70-е годы — отлив авангардистской волны, обнаживший глубокое дно культуры и ее почву — классику.

И у нас, как писал И. Золотусский, «литература ощутила сладость зависимости, родства с тем, что ей предшествовало, что составило «колена» ее долгого рода...»¹.

«Сладость зависимости» — чувство позднее, во многом итоговое, приходящее на смену той юношески-горделивой самостоятельности, попытке начать все сначала, которая может привести замкнувшуюся на себе личность или культуру к быстрому опустошению. Закономерно, что поворот к классике отозвался в отечественной культуре глубже, чем в западной, ибо там он имел характер освежительного стилевого поветрия, слегка экзотической моды на старину — после одного-двух десятилетий безудержных экспериментов. У нас тенденция к возрождению классики должна быть оценена совсем в другом историческом масштабе — более чем полувековом.

¹ Золотусский И. Монолог с вариациями. М., 1980, с. 103

Хотя русская классика — одна из самых молодых в мире, но огромные социальные перемены, произошедшие с нашей страной в XX веке, отодвинули XIX век — век нашей классики — в легендарное прошлое, едва ли не более далекое, чем для Англии — век Шекспира, а для Франции — век Расина и Мольера.

Если для западноевропейских литератур классика — это дорогое и памятное, но в основном преодоленное прошлое, то для нас, издавна устремленных к ней, она таит в себе сладость будущих открытий, перспективу творческого усложнения и углубления нашей культуры. Классика для нас — не только память, но и надежда. Может быть, раньше всех это устремление послереволюционной действительности к классике, это зеркальное преломление времен, когда прошлое, под которым резко подведена черта, кажется наступающим из будущего, — почувствовал О. Мандельштам, один из наиболее классически ориентированных поэтов советской эпохи. «Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму... Это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было. Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»¹. Мандельштам заостряет здесь ту мысль, что культурный переворот, освобождая от «груза воспоминаний», превращает классику из вчерашнего дня в завтрашний, наступающий.

Знаменательно, что в том же 1921 году, когда писались эти слова, другой поэт классической ориентации, В. Ходасевич, выступил с речью «Колеблемый треножник», в которой сетовал на упадок и пресечение пушкинской традиции: «Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда...»² Если для Мандельштама Пушкин — редкостное предчувствие, то для Ходасевича — драгоценная память. С одного водораздела, проведенного революционной эпохой между прошлым и будущим, два поэта по-разному смотрят на классику: для Ходасевича она уже умерла, для Мандельштама еще по-настоящему не рождалась. Но по сути между этими двумя точками зрения нет противоречия: только то, что умерло, может возродиться в новом и выс-

¹ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, с. 40, 41.

² Ходасевич Вл. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922, с. 119.

шем своем качестве. Классика умерла как «то, что было», как историческая реальность, как бытовая и психологическая атмосфера, близкое веянье которой ощущал еще Ходасевич в старом Петербурге; но классике предстояло возродиться как «тому, что должно быть», как сверхисторическому указанию на предназначение нации, как средству собирания ее нравственных и художественных сил, как образу совершенства и пророчеству о духовном граде будущего.

В первые десятилетия после революции возрождение классики мыслилось в основном как появление «второго» Пушкина, рожденного пролетарской эпохой, — «нового Пушкина, Пушкина социализма, Пушкина всемирного света и пространства», как писал в 30-е годы Андрей Платонов¹. Этой несколько наивной мечтой о поэте, который возродит пушкинское художественное совершенство и только наполнит его более современным и прогрессивным содержанием, — этой верой и надеждой жило не одно поколение; еще не так давно, в начале 60-х годов, вопрос о *новом* Пушкине всерьез ставился и обсуждался. При этом как бы неявно предполагалось, что Пушкин первый, реальный и единственный отчасти устарел и принадлежит прошедшей эпохе.

В последние годы никто уже не высказывает мечты о втором Пушкине, потому что стала очевидной неисчерпаемость первого. В этом смысле, видимо, нужно понимать слова Гоголя о Пушкине: «Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»². Это не значит, что явятся новые Пушкины, это значит, что истинный Пушкин не может быть сразу явлен своему народу как данность, но есть явление указующее, опережающее свой народ по крайней мере лет на двести.

«Вперед к Пушкину!» — недаром эта формула, при всей своей раздражающей директивности, получила распространение в литературном обиходе с начала 70-х годов. Приобщение к прошлому начинает осознаваться как ближайший и вернейший путь в будущее. Есть времена рождающие, прямо работающие на будущее, и есть времена возрождающие, чье призвание — возделывать и удобрять историческую почву. В отличие от стреми-

¹ Платонов Андрей. Размышления читателя. М., 1980, с. 57.

² Гоголь Н. В. Избранные статьи. М., 1980, с. 37.

тельных, переломных эпох, когда классика отвергалась, эпоха приятия классики характеризуется духом успокоения, устойчивости (напомним, что ожесточеннее всего Пушкин ниспровергался «нигилистами» — в 50—60-е годы прошлого века и футуристами-лефовцами — в 10—20-е годы нынешнего, т. е. в периоды самых резких социально-политических сдвигов). Чем неподвижнее время, тем ощутимее в нем присутствие вечного.

Но это не значит, что возрождение классики — дело нетворческое, обреченное на повторение старого. Просто новизна проявляет себя тут в более утонченной форме — не через отрицание старого, не через противопоставление ему, а через его приятие, освоение и преображение. Произведение не рождается классическим — оно становится таковым. Восприятие какого-либо произведения как классического уже само по себе добавляет к нему нечто новое, чего в нем не было в момент его появления на свет. Кто-то справедливо заметил, что тот «Гамлет», которого мы знаем, не был написан в XVI веке, — это произведение всех последующих эпох, вместе взятых, как коллективного «соавтора» Шекспира. То же самое можно сказать о «Медном всаднике» и «Преступлении и наказании» — их смысл принадлежит не только XIX веку, но и XX. Само бытие произведения в качестве классического предполагает в нем максимальную смысловую емкость — «губчатость», способность впитывать все новое и новое содержание. С тою же энергией, с какой классика вторгается в наше время и отчеканивает его облик, она сама вбирает открытый, текущий смысл времени.

Итак, в дополнение к традиционному мнению, что классика — это самая неподвижная и устоявшаяся часть национального наследия, можно утверждать, что классическое — это самое изменчивое в культуре, духовно растущее, поражающее новизной и сулящее много открытий. Такое понимание классики, ее способности расти, оставаясь собой, проникает теперь не только в текущую литературу, театр, кино, телевидение, критику, публицистику, но и в академическое литературоведение.

Во второй половине 70-х годов возникает и начинает быстро развиваться новое направление литературоведческих исследований — историко-функциональное, задача которого — раскрыть непрерывное обновление литературных явлений прошлого, их связь с настоящим, их уверенное прорастание в сегодняшнем дне и устрем-

ленность в будущее¹. Если в генетическом своем аспекте литература изучается как итог всех предыдущих жизненных и творческих процессов, то в функциональном — как предпосылка всех последующих: не как растение, развившееся из зерна, а как зерно, из которого еще предстоит развиться растению; как основа, на которую наслаивается духовная жизнь многих поколений, образующая в единстве с произведением некое многослойное целое. Произведение выходит из равенства себе и своей эпохе, выступает как открытый процесс, вбирающий множество разнообразных суждений, оценок, толкований и доходящий в своей живой непрерывности до нашего дня, предполагающий нашу способность и даже обязанность участвовать в нем.

Однако и само историко-функциональное направление не остается неизменным — оно все более тяготеет к теоретическим обобщениям, к той области, которую можно обозначить как *феноменологию творческой судьбы*. Подобно тому, как генетическое изучение литературы приходит в конце концов к реальности законченного произведения, которое должно быть уже изучено методами теоретической поэтики, — так и функциональный метод, раскрывая становление литературы в сознании разных эпох, в итоге тоже приходит к некоей устойчивой и замкнутой целостности, которая требует не эволюционно-эмпирического, а структурно-аналитического подхода. Конечно, это уже не данность произведения, а иерархически более высокая целостность его *судьбы* как единства творческих и сотворческих, «выражающих» и «воспринимающих» начал, как итог взаимодействия индивидуальности художника с воображением народа.

Следует сказать, что русская литература, ее бытие в национальном сознании, богатое символическими и мифическими смыслами, — особенно благоприятный материал для феноменологического изучения. Известно, что литература в нашей стране всегда выступала как высший регулятор художественной и нравственной, а порой — даже исторической жизни народа; именно потому она и срослась с этой жизнью до такой степени, что породила множество преданий и легенд полуфольклорного типа, имеющих самостоятельную культурную ценность.

¹ См.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1976; Время и судьбы русских писателей. М., 1981 и другие труды.

Существует огромная сфера «окололитературных», полувымышленных-полудействительных представлений, окружающая почти каждого значительного, популярного писателя и его творчество, — эта сфера пока что остается «вневедомственной», не подлежит ведению никакой обобщающей дисциплины. Между тем активное и массовое восприятие классического наследия в наши дни, его «интимное» приобщение к жизни каждого человека, семьи, всего народа способствует дальнейшему быстрому расширению этой сферы и требует соответствующих усилий ее изучения.

Ниже мы остановимся на посмертных судьбах трех великих и безусловно живых, безусловно важных и нужных сегодня русских поэтов: Державина, Пушкина, Блока. Выбор поэтов обусловлен тем, что судьба лирика легче и нагляднее, чем судьба эпика или драматурга, поддается символическому, универсальному переосмыслению, — ибо сам поэт уже намечает и предлагает такое переосмысление в лице своего лирического героя (подробнее об этом — в главе «Творимая легенда»). Выбор именно этих трех поэтов обусловлен тем, что каждый из них представляет целый век трехвековой новой русской литературы: XVIII—XIX—XX — в их эстетическом своеобразии. Таким образом, говоря о современном восприятии этих поэтов, естественно иметь в виду и нечто более общее, что стоит за каждым из них — судьбу русской классики в целом.

ВЕЩЕЕ КОСНОЯЗЫЧИЕ

У входа в классический XIX век высится могучая фигура Державина. Признанный еще при жизни величайшим русским поэтом (даже Пушкин не удостаивался такого безусловного признания), он вскоре после смерти впал в немилость у литераторов, как до этого не раз впадал в немилость у царей за свою строптивость и необузданность. Причина здесь почти та же: крутой и тяжелый нрав его музы, которой претила сладкая изнеженность и легкомысленность новейших поэтов: Карамзина, Жуковского, Батюшкова и особенно молодого Пушкина. Муза Державина шагала вслед XVIII веку грузными стопами Российской державы, в ней слышался то грохот пушек, осаждавших Измаил, то львиный рык Потемкина, то петушинный крик Суворова, но сладкозвучной она не была.

Уже Пушкин сетует в письме к Дельвигу на неуклюжесть и косноязычие своего наставника, чье вдохновение противно духу русского языка («его гений думал по-татарски», он «должен бесить всякое разборчивое ухо») ¹, а для Белинского Державин — совсем отжившая старина, причудливое порождение века вельмож и невежд, поэт «одного своего времени».

Если в XIX веке слава и значение Державина неуклонно падают, то XX век покатило вспять эту отливную волну. Державин оказался союзником в борьбе против опошленной гармонии и академического пушкинианства, преобладавших у поэтов-традиционалистов второй половины XIX — начала XX века (А. А. Голенищев-Кутузов, С. А. Андреевский и др.). Если пушкинианцы защищали традицию, то Державин тоже был традиция. Хаосом, еще не сложившимся в гармонию, стали разбивать гармонию уже застывшую. Державин делается одним из любимых наставников целого поэтического поколения: Хлебникова, Маяковского, Вяч. Иванова, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича...

Державинские звуки в русской поэзии снова послышались в последние десятилетия, причем у таких разных поэтов, как А. Вознесенский и Ю. Кузнецов. Если Вознесенский заимствует у Державина искусство диссонанса, стилевую неровность и гротеск, соединение высокого и низкого, высокопарного и просторечного ², позволяющее широко охватить всю современную жизнь и смешать воедино ее газетные штампы, уличный говор и религиозные прозрения, то Ю. Кузнецов использует Державина более однопланово, но в большем, пожалуй, соответствии с наивно-монументальным духом самого Державина. Ю. Кузнецову свойственна тяга к гиперболе, размашистости словесного жеста, поэтике простора и вечности, к тому богатырскому разгулу, который еще Гоголь отметил как отличительное в Державине. «Через дом прошла разрыв-дорога, Купол неба треснул до земли. На распутье я не

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1974—1978, т. 9, с. 152. — В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

² Такие строки А. Вознесенского, как «Мир храпу твоему, Великий Океан», «Всадим заступ в задницы пахотам и кручам», «Пляшет чан по-половецки. Солнце красной половешкой» и т. п., по своей бурлескной выразительности вполне сродни Державину, который так, например, обращается к Зиме: «Кати, кума драгая, в шубеночке атласной» и пр.

вижу бога. Славу или пыль метет вдали?..» — в этих строках Ю. Кузнецова чувствуется «исполинское и парящее», остаток того «темного пророчества», каким велик Державин.

Важны державинские уроки и для молодых поэтов новейшей формации — И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко, А. Волохова, которые на рубеже 70—80-х годов только начинают выходить к широкому читателю. Для них по сравнению с А. Вознесенским и с Ю. Кузнецовым характерна большая эмоциональная сдержанность, ведущая к предельному уплотнению вещественной субстанции образа. Значение слова не размывается лирическим порывом, не «отуманивается», но, напротив, обрисовывается как можно точнее, твердым контуром, как если бы оно обладало определенностью научного понятия. «В густых металлургических лесах, где шел процесс создания хлорофилла»... (А. Еременко) — поэтический эффект здесь достигается соединением терминологической однозначности слов («хлорофилл», «процесс», «металлургический») с переносностью, метафоричностью их употребления. Именно у Державина молодые поэты находят ту материальную крепость и терминологичность стиха, которая намного опередила не только XVIII век, но, пожалуй, и XIX. «Стук слышен млатов по ветрам, визг пил и стон мехов подъемных» — так смело вводит Державин технические подробности в изображение водопада, как будто это кузнечная мастерская. (В вышеприведенных строках Еременко лес соответственно описывается как заводская постройка.) Строгость производственного термина привлекается для описания зыбкой, льющейся природы. Этой своей конкретностью, которая в то же время не эмпирична, не бытоописательна, но служит построению сложного метафорического образа, Державин весьма близок современному поэтическому сознанию. Если А. Вознесенский воспринимает его главным образом в преломлении хлебниковско-маяковского авангарда, то для поэтов нового поколения таким посредником чаще выступает О. Мандельштам с его неоклассическим чувством оформленности вещей. Тут на первый план выходит не былинный, эпический размах и не стелевая разноголосица Державина, а точность его предметного мышления, не «зачем» и не «как», а «что» державинской поэзии.

Державин в значительной мере предопределил пути

развития всей послепушкинской литературы, которая шла в направлении от «золотой середины» к чрезвычайным и все далее расходящимся крайностям. Таков закономерный ход художественного развития, которое разлагает гармоническую цельность на ее составляющие, придавая каждой все более самодовлеющий характер. Предшественник Пушкина, дисгармонический Державин оказался в этом смысле средоточием и вмещителем тех крайних тенденций, которые вполне обособились и обрели индивидуальные представители лишь в послепушкинскую эпоху. В русском литературном процессе Державин противостоял Пушкину не как одна стилевая тенденция другой (точка зрения Ю. Тынянова), а как множество разнородных тенденций противостоят единому гармонизирующему центру.

Творчество Державина настолько многообразно по своим темам и интонациям, что из него можно вывести самые разные и даже противоположные направления русской литературы. Два лучших произведения Державина — ода «Бог» и послание «Евгению. Жизнь Званская» — представляют собой два крайних полюса его поэзии и одновременно величайшие, непревзойденные по размаху картины вселенского бытия и частного быта. Насколько в оде «Бог» все огромно и величественно — в русской поэзии, даже у Тютчева, нет более грандиозных картин космоса и его зиждительных начал («Светил возженных миллионы В неизмеримости текут, Твои они творят законы, Лучи животворящи льют. Но огненны сии лампы, Иль рдяных кристалей громады, Иль волн златых кипящий сонм, Или горящие эфиры, Иль вкупе все светящи миры — Перед тобой — как ночь пред днем»), настолько детально и колоритно выписана картина сельской жизни в послании «Евгению...». Вряд ли даже в бытописательской поэзии Некрасова найдутся столь сочные, густые краски, такое обилие вещественных подробностей: «Багряна ветчина, зелены щи с желтком, Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, Что смоль, янтарь-икра, и с голубым пером Там щука пестрая — прекрасны!»

Космизм Тютчева и бытовизм Некрасова не только предвосхищены Державиным, но и осуществлены им с большей последовательностью и «необузданностью», чем последующими поэтами, над которыми уже тяготеет пушкинское чувство меры, необходимость сводить все гро-

мады и мелочи бытия к чему-то среднему, законченному и обозримому.

Точно так же, как Державиним заданы предметные масштабы и величины русской поэзии, ее мега- и микромиры, — так же задана им и ее эмоционально-экспрессивная тональность — от меланхолической скорби до бурного экстаза. И восторженный, хмельной, дифирамбический стиль Н. Языкова, и элегическая задумчивость Е. Баратынского, поглощенного мыслью о смерти, имеют в основе своей Державина с его крайностями жизнеприятия и скептического сомнения. Державина радует неистощимость материального бытия, но именно потому, что он обостренно чувствителен к плотской жизни, к ее хмельному пиршеству, его особенно угнетает и горестно отрезвляет мысль о смертности человека («где стол был яств, там гроб стоит»). Экклезиастическая тема «суеты сует», бренности всего живого, пожалуй, впервые вошла в новую русскую литературу именно через Державина. Здесь он является предшественником не только Баратынского, но и Л. Толстого, чья чувственная жажда бытия часто выливалась в страх неминуемой смерти.

Мысль о тленности людских дел проходит через все творчество Державина, от первого значительного произведения, «На смерть князя Мещерского», до предсмертного восьмистишия «Река времен в своем стремленьи уносит все дела людей...». И эта же мысль, омрачающая праздник жизни, вновь наполняет сердце радостью, когда Державин отдается в руки Творца, которым «содержится вселенна» («Все суета сует»! — я, вздыхая, мню. Но, бросив взор на блеск светила полудневна, — О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бременю? Творцом содержится вселенна»). В этом — диалектика Державина, ставящая его выше многих его наследников. Он погружен в плоть бытия — но не так беззаботно, чтобы забыть о смерти; отягощен мыслью о смерти — но не так безысходно, чтобы забывать о бессмертии. Языков и Баратынский одинаково исходят из Державина, развивают его мотивы, но в какой-то мере утрачивают взаимосвязь оптимистических и пессимистических моментов его мировосприятия. Удалой и дерзкий слог Языкова, спотыкающийся, мучительный, тяжелый стих Баратынского — это как бы разделенное пополам державинское наследие, в котором элегия и дифирамб, гимн и эпитафия часто переходят друг в друга в пределах одного произведения. Так два

поэта пушкинского времени уже восходят к предшественнику Пушкина — Державину, идут вперед от Пушкина, оглядываясь назад, на заслоненного им предка.

С современной точки зрения влияние Державина на русскую литературу огромно. В оде «Бог» он предшественник философско-космической линии русской поэзии (Тютчев), в элегии «На смерть князя Мещерского» — философско-нравственной линии (Баратынский), в стихотворении «Властителям и судиям» — нравственно-социальной (Некрасов), в стихотворении «На победы в Италии» и др. — социально-патриотической (Маяковский).

На Маяковского и многих других поэтов советской эпохи особенно сильное влияние оказала патриотическая поэзия Державина. «Бард народа, почти всегда стоявшего под ружьем» — так сказал о Державине Вяземский, и всюду, где русская поэзия обращалась к войне, где она вдохновляла и созывала на битву бойцов — в «Бородинской годовщине» и «Клеветникам России» Пушкина, в «Бородине» Лермонтова, даже в «Левом марше» Маяковского слышен отголосок воинской поэзии Державина, бодрой, звонкой, где лира звучит как труба или как удар меча о щит: «Ударь во серебряный, священный, Далекозвонкий, Валка! щит, Да гром твой, эхом повторенный, В жилище бардов восшумит».

Но есть у Державина наряду со строго однозначной, возвышающей героикой и всеснижающая, чреватая карнавальными превращениями стихия комического. Это скоморошески-смеховое начало его творчества особенно близко нам сегодня. Смех Державина — грубый, простонародный, что называется, во всю глотку. Вот как обращается он с мифологическими персонажами. Эол (в стихотворении «Желание зимы») ударил Борея «в нюни», и тот, побледнев от увесистой «вяхи», слюнями замочил всю землю. Осень, «подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит, плеща им в рожи грязь, как дуракам смеясь». Эта традиция балаганной, площадной поэзии, продолженная Блоком в поэме «Двенадцать», М. Цветаевой, С. Кирсановым, а в наше время — Е. Евтушенко и А. Вознесенским, находит в Державине своего крупнейшего предшественника, точнее, центральное передаточное звено от древнерусского балагана и скоморошества в XX век.

Патетика войны и сельская идиллия, философия смерти и плотский экстаз, героика и балаган, живописные

детали и метафизические универсалии — солнца в безднах и блюда на столе, — все это совместилось в поэзии Державина, образовав не столько сплав, сколько калейдоскоп, поражающий своим многоцветьем.

Не только в поэзии, но и в прозе, в таких ее вершинах, как Гоголь и Толстой, отразился Державин...

Сопоставление Л. Толстого с Державиным кажется неожиданным, но есть нечто общее, национально-архетипическое в богатырских фигурах этих двух старцев, стоящих на рубежах веков, в начале и конце русской классической литературы, и придающих ей тот героический масштаб, ту тягу к великому и чрезмерному, которая менее ощутима в середине XIX века. Державин и Толстой — корневые явления русской литературы, самые мощные и жизнеспособные выходы в нее из народной почвы. Недаром оба они дожили до глубокой старости, превзойдя в этом отношении почти всех именитых соратников по литературе, — их жизнь поистине вековая, подводящая итог тем столетиям (XVIII и XIX), опыт и смысл которых они вобрали, успев перешагнуть в следующий век, чтобы передать ему наследие и завет предыдущего. Все сполна испытали они в жизни: бранные тревоги и мирный, обильный плодами труд, заботы большого хозяйства, радости и горести семейного очага, энтузиазм общественно-устроительных дел, гнев сильных мира сего и всенародную славу. Ничем не обделила их судьба, но именно поэтому оба остро ощущают скоротечность и тщету жизни как таковой, неполноту в ее полноте, недостаточность своего достатка и изобилия. Оба глядят прямо в глаза небытию и не могут отвести завожженного взора. Впервые в русской литературе именно у Державина появляется двойная острота материального видения: того, что есть, и того, что уходит, исчезает. Эта двойственность преследует и Толстого: тут общий комплекс барского благополучия и усиленного им трагизма небытия. «У нас за столом редиска розовая, желтое масло, подрумяненный мягкий хлеб на чистой скатерти... а там этот злой черт голод делает уже свое дело... так, что и нам под тенистыми липами в кисейных платьях и с желтым сливочным маслом на расписном блюде — достанется»¹. Здесь у Толстого тот же румяно-желтый колорит помещицкой трапезы, что и у Державина («румяно-желт

¹ Толстой Л. Письмо А. Фету, 16 мая 1865 г. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. М., 1965, с. 288—289.

пирог»), те же нежные, пастельные краски, передающие как бы таяние пищи во рту, и одновременно — чувство нарастающей катастрофы, с той, однако, разницей, что для Державина это личная смерть, а для Толстого — всеобщий голод («предстоящее народное бедствие голода»).

Еще одно сходство Толстого с Державиным, обусловленное коренной демократичностью их мирозерцания, — это стилевая громоздкость, кряжистость, которая «оземляет» и фонетику и синтаксис, лишая их воздушной легкости, напевности. Нагромождение сталкивающихся и неблагозвучных согласных у Державина, длинных причастных оборотов и придаточных предложений у Толстого — все это «бесит разборчивое ухо», но и властно приковывает к себе: затрудняя восприятие, усиливает воздействие. Знаменательно, что критика упрекала Толстого в тяжеловесности и неповоротливости стиля так же, как и Державина. И в самом деле, Державин стоит на исходном рубеже русской классики, когда литературно-художественный язык еще не образовался, не сложился в гармонию; Толстой же идет на разрыв с этой классической гармонией, она кажется ему искусственной, призрачной, и он дробит ее, как стекло, «тяжким млатом» своего стиля. Вход в классику и выход из нее — вот откуда сходство стилевой походки у двух писателей, казалось бы, имеющих мало общего: это походка неровная, спотыкающаяся — через рубеж веков. Перефразируя Толстого, сказавшего о Чехове, что это «Пушкин в прозе», про самого Толстого можно сказать, что это Державин в прозе.

Отсюда явствует, что реальное значение Державина в русской литературе неизмеримо больше его номинального признания. Поразительно, что Державин упоминается Толстым лишь несколько раз, причем, как правило, в перечислительном контексте: сознательно Толстой не выделял для себя Державина, интересовался им ничуть не больше, чем любым другим устаревшим автором, хотя бессознательно формировался в том же русле богатырски чрезмерной, кряжисто-патриархальной русской художественной традиции, у истока которой стоял Державин.

Такова вообще судьба этого грандиозного поэта: он усваивался русской литературой настолько органически, растворяясь в ней без остатка, что терялось особое значение сделанного им, забывалось само имя. Если от Пушкина перешли в русскую литературу образы и герои,

проблемы и настроения — духовное содержание словесности и ее прозрачно-одухотворенная форма, то от Державина в гораздо большей мере — ее материально-телесная субстанция, лексика, словесная фактура. Можно сказать, что Державин — родоначальник русской литературы по ее национально-языковой субстанции, отец ее во плоти, тогда как Пушкин — отец ее по духу.

Духовно русская поэзия устремлялась к Пушкину как к свету, солнцу своему, но росла она из державинской почвы, из темных, плотных ее глубин. Если обратиться к понятиям античной мифологии, то Пушкин — олимпийское, светло-ясное, а Державин — хтоническое, земляное божество русской поэзии, которое позднейшим поколениям часто представляется как чудовище, ибо напоминает «про древний хаос, про родимый». Именем Пушкина освящена и осветлена вся русская литература, каждая ее страница: все зывают к Пушкину, заклинают его легким, веселым именем. О Державине — долгое молчание, провалы в памяти. Это не значит, что Державин дальше от нас, чем Пушкин: быть может, наоборот, он ближе. Труднее заметить землю, на которой стоишь, тогда как недоступное солнце приковывает взор. Пушкин — в недостижимости, к нему обращены все помыслы и устремления; Державин — в сокровенном существе каждого, как кровинка. Державин разошелся на множество стилей и направлений — и стал неприметен; Пушкин же остался символом целого в русской литературе, того, к чему тяготеют и в чем объединяются все стили и направления.

Исторически это понятно и объяснимо: в поэзии Державина разные стили еще не пришли в согласие и взаимопроникновение, они существуют разрозненно, в изломах и на пересечениях являя красоту своего своеобразия. Так же и в послепушкинской литературе, когда образовалось множество односторонних, расколотых стилей: эпические и камерные, философские и бытописательные, патетические и балаганные... В каждом из них можно обнаружить Державина, который заключает в себе все богатство русской литературы, только в рассыпанном, многоцветно-сверкающем виде. Державин — рассеивающая, а Пушкин — собирающая призма русской словесности: что в первом предстает как разнообразие, то во втором — как единство. Белый цвет Пушкина раскололся на все цвета радуги в последующей литературе, и каждый

поэт взял себе по оттенку: сиренево-нежный — Фет, фиолетово-таинственный — Тютчев, коричнево-землистый — Некрасов, мгlisto-розовый (как тревожный закат или ненастный рассвет) — Блок, красно-красный — Маяковский... Почти все эти цвета были и у Державина, только не слитно, в светящейся пушкинской белизне, а разбросанно, в брызгах пестро-богатой палитры. Вот почему русская поэзия в отдельных ее представителях больше взяла у Державина, больше похожа на него, чем на Пушкина. К Пушкину сознательно стремятся, Державина бессознательно повторяют. Пушкин всегда в будущем времени, он «будет»; Державин же есть. Если Пушкин — вечная задача, то Державин — неотменимая данность русской поэзии.

«Пушкин — наше все», — сказал Ап. Григорьев. Державин не во всем, но он в каждом. В отдельности, самобытности каждого индивидуального стиля можно обнаружить отпечаток державинского своеобразия, точнее, одного из многих его «своеобразий». Чем дальше отходит тот или иной поэт от некоей общей нормы стиля, от универсального к оригинальному, чем больше он экспериментирует, стремясь к какой-то последовательной односторонности, тем он ближе к Державину. Если Пушкин — центр, то в Державине есть нечто эксцентрическое, он весь состоит из крайностей, сопряженных непосредственно, без связующей середины. Державин — это вся последующая русская литература в аспекте ее множественности, в ее центробежной тенденции; Пушкин — в аспекте ее целостности, центростремительно стягивающей многое к одному. В каждом литературном явлении они образуют две необходимые, взаимно дополняющие стороны: резкую особость, причудливость, непохожесть — похожесть на все, всеохватность, целостность. И когда в литературном процессе торжество центростремительной тенденции приводило к опасной нивелировке стилей, к потускнению и опoшлению гармонии, к серому вместо белого, тогда Державин опять становился надеждой и творческой силой русской поэзии.

СМИРЕННАЯ КРАСОТА

Что в Пушкине ближе всего нашим современникам?

В 1949 г. А. Твардовский так определил основное в Пушкине для своего времени: «Пушкин — певец сво-

боды, обличитель тирании, великий патриот и провозвестник светлого будущего для своего народа...»¹ Конечно, такое восприятие Пушкина не отошло в прошлое, так как покоится на прочных социально-психологических основаниях. Но прошедшие тридцать с лишним лет прибавили много нового к нашему восприятию Пушкина. Современный Пушкин — провозвестник свободы, но в более глубоком и всеобщем смысле, чем это предполагалось раньше. Певцами свободы были и Рылеев и Кюхельбекер, но теперь отчетливее видно, насколько пушкинская концепция свободы шире того политического вольнодумства, которым исчерпывались многие стихи поэтов-декабристов да и самого раннего Пушкина. «...В некоторых существенных отношениях Пушкин проникнул глубже, шире, дальше декабристов. Можно сказать, что от восторженного отношения к революционным потрясениям он переходил к вдохновенному проникновению в смысл истории»².

Историзм зрелого Пушкина тесно сопряжен с более углубленным этическим пониманием свободы. Принято думать, что историзм, придавая каждому явлению конкретно-временной смысл, упраздняет абсолютные и сверхвременные цели человеческой жизни и тем самым ослабляет этику. Пушкин — поучительный пример обратного хода мышления. Да, история не подчиняется нравственности и в отличие от того, что думали о ней декабристы, оставляет мало места человеческой свободе, она есть царство суровой необходимости. Но это лишь углубляет этический долг человека перед самим собой: быть свободным не благодаря обстоятельствам, а вопреки им.

Подлинный историзм повышает запросы человека к своей внутренней жизни, ибо сокрушает ложные, романтические надежды на «благость» истории, тот политический романтизм, который ищет добра от объективного порядка вещей. Быть может, никто в русской словесности и даже общественной мысли не выразил этих этических выводов подлинного историзма лучше, чем Пушкин. В таких его зрелых произведениях, как «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права...»), свобода трактуется не как политический принцип или государственное

¹ Дань признательной любви. Русские писатели о Пушкине. Л., 1979, с. 138.

² Эйдельман Н. Пушкин и декабристы. М., 1979, с. 404—405.

учреждение, а как состояние духа, внутренняя независимость от всех властей предрежащих и силу имеющих, от «творцов» истории, будь то «царь» или «народ». Подчеркивая относительность всех «исторических» свобод (цензурных, парламентских и пр.), Пушкин возводит свободу к ее подлинному, нравственному источнику: «Иная, лучшая потребна мне свобода: Зависеть от царя, зависеть от народа — Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому Отчета не давать, себе лишь самому Служить и угождать; для власти, для ливреи Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...» Властитель и раб одинаково не свободны. Свободен лишь тот, кто властвует собой.

В одном из своих стихотворений Д. Самойлов так воплощает наше современное представление о Пушкине:

И за полночь пиши, и спи за полдень,
И будь счастлив, и бормочи во сне!
Благодаренье богу — ты свободен —
В России, в Болдине, в карантине...

Тут дана сужающаяся, смыкающаяся вокруг Пушкина цепь зависимостей: крепостная Россия, сельская глушь, карантинный кордон; и вот внутри этой многостенной тюрьмы Пушкин свободен. Он не борется за свободу, ибо ее нельзя получить извне, она изначально присуща самой личности как совокупность естественных ее проявлений; свобода — это не то, что можно взять (завоевать, присвоить), а то, чего нельзя отдать. Это не отчуждаемая вещь, внешняя человеку, а его собственное дыхание, зрение, слух, состояние открытости мирозданию. «По прихоти своей скитаться здесь и там, Дивясь божественным природы красотам, И пред созданьями искусств и вдохновенья Трепеща радостно в восторгах умиленья... Вот счастье, вот права...» — эти строки из пушкинского «Не дорого ценю я громкие права...» близки нам как лозунг неотчуждаемой свободы человека в его отношениях к природе и искусству, к самому себе. Напомним, что именно это углубленное понимание свободы ценил у Пушкина А. Блок, писавший в 1921 г. в стихотворении «Пушкинскому Дому»: «Пушкин, *тайную* свободу Пели мы вослед тебе. Дай нам руку в непогоду, Помогли в *немой* борьбе». Слова «тайную» и «немой» выделил сам Блок, подчеркивая, что речь идет не о политическом, а об этическом понимании свободы и борьбы — как внут-

реннем деле личности. Это свобода в себе, борьба за себя, она не требует ни штыков, ни плакатов, ни форм внешней организации.

Вообще в наше время явно растет интерес к позднему периоду творчества Пушкина. Если выбирать, какой памятник поэту нам сейчас ближе: московский, опекушинский, где Пушкин стоит, опустив голову, погруженный в свои тайные мысли, или ленинградский, аникушинский, где поэт, простирая руку вперед, восторженно приветствует будущее, то многие, вероятно, предпочтут первый: Пушкин-юноша прекрасен в своих порывах, но еще прекраснее мужественная печаль и выстраданная мудрость зрелого Пушкина.

Известно, что переход Пушкина от романтически восторженного к реалистически трезвому мировосприятию состоялся в поэме «Цыганы». Достоевский в своей замечательной речи о Пушкине так истолковал смысл этой поэмы, ее обобщающий нравственный урок: «Смирись, гордый человек...» Еще недавно у нас преобладало резко отрицательное отношение к подобной религиозно-этической трактовке. Сошлемся опять на А. Т. Твардовского, суждения которого имеют особую ценность как безусловно искреннее и убежденное выражение вкусов и взглядов целой эпохи. «Совсем далек, даже чужд нам тот образ Пушкина, который был нарисован Ф. М. Достоевским... В непостижимом ослеплении... Достоевский навязывал Пушкину «пророческую» роль провозвестника рабского смирения и покорности»¹.

С тех пор как в 1961 г. были произнесены эти слова, образ Пушкина, нарисованный Достоевским, стал намного ближе нам²; его «смирись» мы воспринимаем иначе, чем Твардовский, который уловил тут всего лишь призыв к «рабскому смирению и покорности», очевидно, отождествив нравственную категорию «смирения» и социально-политическую категорию «рабства». Но ясно, что пушкинское «смирение» в понимании Достоевского вовсе не раболепно, напротив, оно-то и ведет к истинной свободе («усмиришь себя — и станешь свободен»).

Как писала А. Ахматова, «в отличие от Байрона...

¹ Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 30.

² Например, высокая оценка пушкинской речи Достоевского дана таким крупным пушкинистом, как Д. Благой (Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1979, с. 572—573).

Пушкин, исходя из личного опыта, не отрекается от мира, а идет к миру»¹. Дилемма «своеволие — повинование», «гордыня — рабство» здесь исчезает: смиряя свою гордыню, свое противостояние миру, человек преодолевает и свое рабство у мира, который извне противостоит ему, теснит и господствует. Не поработавшись внешним, человек сам побеждает себя, чтобы познать судьбу всех людей, выйти из тесноты одиночества (которое ничему не повинуется и всему противоборствует).

Таким образом, рядом с Пушкиным романтических поэм, декабристской лирики и сатиры все выше вырастает в нашем сознании поздний Пушкин, для которого главенствующим становится пафос мироприятия. Взглянем только на самые характерные лирические стихотворения Пушкина 30-х годов — в них можно выделить один варьирующийся, по сути центральный мотив — стыда, смирения, раскаяния, самоограничения. «Эхо» — о всеотзывчивости, всевосприимчивости поэта, не требующего воздаяния своему «я» в виде встречного отклика. «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» с пронзительным признанием: «О, как милее ты, смиренница моя!» — даже в любви смирение предпочитается иступленному требованию, чувственному неистовству. «Красавица» — тут красота достигает такого ослепительного совершенства, что стыдится самое себя: «Она покоится стыдливо в красе торжественной своей». «Осень», где Пушкин признается в любви ко всему вянущему, угасающему, «прощальному», к тишайшей и стыдливейшей поре года с ее «красою тихою, блистающей смиренно». «Не дай мне бог сойти с ума...», где безудержная романтическая воля, «пламенный бред» отождествляется с сумасшествием. «Пора, мой друг, пора...» — здесь горделивая мечта о счастье уступает место скромной потребности покоя. «Полководец», где Пушкин делает своим героем не Кутузова — победителя Наполеона, а Барклай-де-Толли, кому выпала участь руководить отступлением русской армии и сносить ропот и недовольство окружающих, смиряясь с роковым жребием. «Странник», герой которого «подавлен и согбен» предчувствием тяжелой кары и необходимостью раскаяния. «Вновь я посетил...», где Пушкин приветствует «племя младое», приходящее ему на смену, и находит сладость в своей «покорности общему закону»

¹ Ахматова А. Избранное. Л., 1977, с. 542—543.

расцвета и увядания. «Отцы пустынноики и жены непорочны...», в котором поэт молитвенно призывает к себе «дух смирения, терпения, любви...». Наконец, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», где Пушкин, ставя себе в заслугу перед потомством то, что в свой «жестокий век» он «восславил свободу», в то же время заканчивает стихотворение призывом к Музе быть послушной велению Божьему. Тут особенно явно выступает у поэта, что «смирение» ни в коем случае не означало для него внешнего рабства, но совмещалось с внутренней независимостью от властей предрежащих — свобода от жестокого века, но послушание вышней воле. Но только так ведь и можно было освободиться от гнета времени — признать над собой высшую зависимость, тот «Божий суд», «грозного Судию», которого и Лермонтов призывал к возмездию за погибшего поэта.

Таким образом, Пушкин поздней, «осенней» своей поры открывает прелесть и красоту в явлениях, как бы спрятанных в глубь своей тайной сущности, скрытых за пределами зримого и ценимого, будь то подвиг отступающего полководца; «стыдливо-холодная» страсть, лишённая упоения; природа, увядающая, как чахоточная дева; эхо, всему отзывчивое, но себе не ведающее отзыва; покой деревенской глуши и домашнего уединения и т. д.

Сейчас мы находимся, если вести отсчет от 30—50-х годов нашего века, на третьем этапе восприятия Пушкина. На первом этапе он воспринимался как бессмертный классик, золотой монумент русской поэзии, образец гармонии и нерушимая норма эстетического совершенства. Пушкин был прочно закован в монумент собственной славы и сверхчеловеческого величия.

Затем его образ стал «очеловечиваться», распространилось новое, более живое, доходящее порой до «свойскости», фамильярности отношение к Пушкину¹. Поэт представлялся таким озорным повесой, символом внешней раскрепощенности — в духе молодежных повестей и стихов 60-х годов. Это был наш идеал раскованности, непринужденности, снятия всяких церемониальных зажимов.

¹ По терминологии В. Непомнящего, это «сентиментальная» модель подхода к Пушкину, сменившая «мемориальную». Образец такого «вольного» подхода: «Мне дорог Пушкин, каким он был,— грешный, лохматый, веселый, трагичный, злой, нестигаемый... верный, влюбчивый, непостоянный». См. «Новый мир», 1974, № 6, с. 251.

Вот как писал тогда Евг. Евтушенко: «О, баловень балов и баловень боли. Тулупчик с бабы — как шубу соболью». Дальше там — «звон и азарт», Пушкин вина, кутежей, вольной и беспрепятственной жизни. Молодой Пушкин, не благостно-чинный и неприступный певец вольности в лавровом венке, а свободный, шуточный, разгульный, карнавальный, народный, в окружении пирующих друзей, среди цыган, на ярмарке и т. д. — примерно таково было восприятие Пушкина в 60-е годы (второй этап).

Но вот наступили 70-е годы, и образ Пушкина окрасился в новые, менее яркие, зато более глубокие и сдержанные тона. Не только общественная оппозиционность и жизненное эпикурейство, но и своеобразный нравственный стоицизм стал привлекать нас в Пушкине. Умение переносить тоску и тяготу жизни, одолевать долгие приступы хандры¹, смиряться с неизбежным — и тем самым возвышаться над ним, устремляясь к радостям простым, непритязательным и непреходящим, как любовь, дружба, природа, творчество, созерцание, — это величие «малого», которым изгнана тщета «великого», дорого сегодня нам в Пушкине. Если перенести на самого поэта сказанное им о двойственности русской песни, то в нашем восприятии Пушкина на рубеже 60—70-х годов произошел перепад от одного полюса к другому: от «разгулья удалого» — «к сердечной тоске». Не безысходной, опустошающей тоске, но «сердечной», располагающей человека к человеку, сосредоточивающей внутри то тепло сердечного соучастия, которое раньше расплескивалось вовне, в «разгулье удалом». Пушкин воспринимается как пример не столько раскрепощения всех жизненных сил, сколько сохранения их на том пределе, где жизнь становится тягостной и невыносимой и все-таки требует: живи! Пушкин — то, что остается после многочисленных потерь, то, чего нельзя отнять, последнее утешение. «Есть еще опушки, где грибов не счесть. Есть Россия, Пушкин, наши дети есть», — пишет Евг. Евтушенко, для которого Пушкин — уже не хлопанье пробок и брызжащая пена молодого вина, а то, что остается на самом дне жизни, последняя, уже не пьянящая, но отрезвляющая после праздника капля. «Осенняя ясность ума и печальная

¹ «Скучно, моя радость! вот припев моей жизни», — пишет Пушкин А. Дельвигу в 1823 году (т. 9, с. 75), и таких признаний, особенно в последние годы, у него много.

трезвость рассудка» — вот чему в первую очередь соперничает у Пушкина и О. Дмитриев. То же — у Гл. Горбовского: «Чуть подтаяли силы, не ропшу, не корю, «Пушкин есть у России!» — как молитву творю». Тут имя Пушкина знаменует не избыток сил, хлещущих через край, но нижний предел, глубочайшую первооснову жизни как терпения и надежды.

ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА

Пушкин сегодня — это не только создатель художественных образов; он сам — образ, созданный памятью и фантазией своего народа и обобщающий его представления о себе. Фигура Пушкина, как центральная, все-связующая для русской культуры, не укладывается в плоскость конкретно-исторического времени, она обретает емкость легенды, в которой раскрываются устойчивые, непреходящие черты народного идеала.

К сожалению, пока нет науки, изучающей реальные исторические личности как героев национальных легенд. Даже фольклор, относящийся к Пушкину (анекдоты, поверья и пр.), собран и изучен далеко не достаточно, в меньшей степени, чем предания о таких исторически-легендарных личностях, как Иван Грозный, Степан Разин, Петр I. Между тем пушкинская легенда укоренена в нынешнем сознании не менее, а пожалуй, более, чем какая-либо другая. Итак, речь идет о своеобразной мифологии, только не пришедшей к нам в готовом виде из доисторических времен, а той, которая складывается на исторической почве и в создании которой мы сами принимаем непосредственное участие — как звенья в цепи национальной памяти, дополненной идеализирующим воображением. Тот факт, что в России не сложилась (или была рано утрачена, дошла в крайне разрозненных фрагментах) система языческой, дохристианской мифологии (в отличие от древнегреческой, индийской, германской), активно влияет на процесс образования новой, современной мифологии, включающей в свой сакральный контекст много исторических фигур. Писателям и в особенности лирическим поэтам суждено занимать в этом национальном мифологическом пантеоне исключительно важное место.

Почему же именно о лирических поэтах складываются легенды — гораздо чаще, чем о прозаиках или драматургах? Миф, по определению, — это неразличимый сплав

фантазии и реальности, это вымысел, принятый на веру и ставший поступком, это образ, переживаемый как факт. Но именно таков и лирический поэт — он неотделим с достаточной точностью от героя своих стихов. В лирике авторское «я» и «я» персонажа причудливо совмещаются и переливаются друг в друга, тогда как у эпика или драматурга они четко разделены самой манерой повествования или изображения в третьем лице: даже когда персонаж духовно близок автору, он все равно отдельное существо, не «я», а «он».

Совпадение реального автора и вымышленного героя в одном лице возможно только в лирике, поэтому лирическая личность мифологична, принадлежит одновременно и миру действительности, и миру воображения. Эпик может повествовать о национальных мифах (Гомер), лирик же сам становится мифологическим персонажем (Орфей). Лирик — лицо не просто пишущее, но и действующее, живущее бурной и самостоятельной жизнью героя, а не отвлеченно-кабинетной жизнью автора. Любовник, бродяга, пророк, мятежник — лирик сам есть все то, о чем эпик только рассказывает. Он не занимает почтительной дистанции по отношению к порокам и заблуждениям, подвигам и стремлениям человечества, он отдается им по свойству живущего, а не мыслящего и пишущего существа. Но зато образы поэтов в сознании потомства неотделимы от образов их собственных стихов. Они творят не только стихи, но и самих себя как некое целостное, мифо-синкретическое единство. И чем крупнее поэтическая судьба, тем менее принадлежит она одной лишь истории, тем более универсальный и символический образ ее складывается в сознании народа.

Необходимость такого нового, «мифологического» подхода к истории литературы особенно остро ощущается в пушкиноведении¹. Каждым поворотом своей судьбы и каждой гранью мироощущения Пушкин надолго предопределил те формы, в которые отливается субстанция национальной души. Пушкин и море² — это русское, тос-

¹ Отсюда и такое явление, как «народное пушкиноведение», фольклорное начало, вносимое в самую науку о Пушкине. См.: Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1983, с. 38—42. Вообще в этой книге, особенно в главе «Народная тропа», глубоко осмыслены многие решающие черты пушкинского мифа.

² См.: Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967, с. 98—104.

кующе-взволнованное отношение к стихии. Пушкин и Михайловское — образ творческого уединения, пустынность, смирение перед лицом смиренной природы. Пушкин и Петербург — восторг и смятение перед лицом великодержавного города, красота и холод царственного гранита. Пушкин и Лицей — навсегда вошедший в нас образ пожизненной дружбы, веселого и нежного братства. Пушкин и Булгарин — образ закланной вражды. Пушкин и царь — дух его в осторожно-уклончивом, вольно-обходительном отношении к власти (свобода без бунта). Пушкин и няня — дух в его ласково-благодарном, приязненно-льнущем отношении к естественности и простоте народной жизни (любовь без идолопоклонства). Пушкин и декабристы — образец того, как поэзия относится к политической борьбе: нераздельно и неслиянно. Так можно было бы перечислять еще долго: Пушкин в дорожной кибитке, Пушкин у домашнего очага, Пушкин и первая русская красавица, Пушкин и русское отношение к смерти... — все, что из биографии конкретного человека выросло в ранг национального мировоззрения.

Остановимся подробнее на современном восприятии пушкинского окружения, его друзей. Подробности их конкретного облика стираются в обобщающей памяти народной, и остаются лишь четко очерченные индивидуальности, которые по отношению к целостности, центральности самого Пушкина выглядят односторонними. Он глава легендарного пантеона, все прочие участники которого воплощают отдельные, обособленные качества Пушкина, оттеняя в то же время его многосторонность. Прекраснодушный, благожелательный, чистосердечный Жуковский — и циничный, коварный, искусительный А. Н. Раевский («мой демон»). Безмятежный, ленивый Дельвиг — и предприимчивый, пламенный Рылеев. Рассеянный, чудакватый Кюхельбекер — и хищный, ловкий Ф. Толстой-«американец». Высокоумный наставник, идеальный, философический друг Чаадаев — и услужливый помощник, преданный, «чернорабочий» друг Плетнев¹.

Элегический Баратынский, эпиграмматический Вя-

¹ Еще раз подчеркнем, что характеристики, данные в этой статье русским поэтам и их современникам, относятся не к историческим лицам, а к их мифологическим образам, которые реконструируются из самых распространенных, общепринятых представлений, почти как элементы фольклорного сознания.

земский, идиллический Дельвиг, одический Рылеев — все они в пушкинской легенде контрастны друг другу, оттеняя своим своеобразием жанровое, психологическое, биографическое многообразие главного героя, высшего божества русского Олимпа.

Тут мы имеем дело с весьма целенаправленной, познавательно-творческой сущностью легенды, которая отбирает только то, что входит в систему логических противопоставлений, «оппозиций». С точки зрения конкретно-исторической тот или иной человек (лицо из пушкинского окружения) замечателен своей неповторимостью, индивидуальностью, но эта же самая особенность с точки зрения легендарно-мифологической есть лишь персонифицированное проявление наиболее общих качеств, олицетворенное понятие, универсалия. Жуковский — сама «ангеличность», Раевский — «демоничность» и т. п. — общее в форме единичного. Именно эта обобщенность, логическая однозначность данных фигур помогает им сохраниться в национальной памяти, не затеряться в массе тонких и преходящих индивидуальностей, которые беспрестанно порождает и поглощает история. Миф — это строгая логика, только вживленная в индивидуальности и от них неотъемлемая: мыслительные универсалии, обретшие плоть конкретных личностей. По сравнению с историей мифология абстрактна, по сравнению с логикой конкретна, она есть нерасчлененность того и другого или опыт их соединения. Древний миф зарождается до того, как общее в мышлении обособляется от единичного, — и возрождается затем уже как попытка их примирить, логически переработать историю, сохраняя в то же время за обобщениями живую наглядность, олицетворяя их в образах. Поэтому то, чем особенно дорожат современники, индивидуальность данного лица, в легендарном сознании потомков сводится к выражению некоего общечеловеческого свойства, олицетворению нравственной или психологической категории, почти как в басне. Булгарин — сама продажность, Кюхельбекер — сама рассеянность, Дельвиг — сама безмятежность... Конечно, при таком огрубляющем и упрощающем подходе история должна многим жертвовать легенде, ничего не остается от сложности и богатства конкретных личностей, ведь даже Булгарин — отнюдь не только продажность и доносительство, это еще и дружба с Грибоедовым, и остроумие, и нравоучительство, и деловитость;

но такова неизбежная дань, которую историческая реальность должна платить мифологизирующему сознанию, чтобы ценою многих утрат донести до потомков самые резкие и однозначные свои черты. Личности, не поддающиеся такой округляющей схематизации, часто, увы, обречены на забвение. Дело, конечно, не в том, что сами по себе люди, окружавшие Пушкина, были односторонними, — нет, взятые в своей собственной сфере, они тоже могли бы рассматриваться как центры, от которых отходят многочисленные «односторонние» радиусы. Все дело — в степени, и «центрирующая» способность Пушкина оказалась, по-видимому, наибольшей, так же как и его свойство «мифологизировать» окружающих, то есть усиливать и доводить до резкости те или иные стороны их характеров. Исследователи пушкинской переписки давно обратили внимание на то, что поэт обычно перенимает тон и манеры своего адресата, как бы фильтрует и концентрирует своеобразные черты, присущие собеседнику, и преподносит их ему самому в сгущенном виде. «Письма к Нащокину отличаются простодушием, даже наивностью; к Чаадаеву — сложностью, изощренной интеллектуальностью; к К. Собаньской — романтическим мистицизмом, кстати, больше нигде у Пушкина не встречающимся; к Мансурову, Алексею Вульфу — циническим легкомыслием; к Алексееву — меланхолическим дружеским и т. д.», — пишет И. Семенко в комментарии к пушкинской переписке¹. Следовательно, сам Пушкин в какой-то мере создавал вокруг себя систему значащих, легендарных образов, впоследствии все глубже укореняющуюся в национальном сознании. В письмах Гоголя, Достоевского, Л. Толстого нет этой концентрации образа адресата, здесь автор остается прежде всего самим собой, в отдельности и мощной «самостности» своего мировоззрения. Но зато и не создавался вокруг этих писателей многоликий мифический пантеон, в котором мы узнаем многократно преломленными и отраженными черты самого Пушкина. Все одушевлялось вокруг Пушкина, получало от него свою меру и определенность и, в свою очередь, очерчивало грани его универсально-подвижного, гармонического облика. Рядом с Кюхельбекером Пушкин ловок, изящен, с Чаадаевым — угловат, вертляв, с Жуковским — приземлен, страстен, телесен, с А. Н. Раевским — про-

¹ Пушкин А. С. Собр. соч., т. 9, с. 373.

стодушен, доверчив, чистосердечен и т. д. — все в нем отталкивается от крайности и сходится к центру.

Только с одним из своих друзей, пожалуй, Пушкин равен — с Пуциным, который в нашем сознании — такая же всесторонняя, точнее, не наделенная заметной крайностью личность, как и сам Пушкин. Пуцин — это наиболее полное и чистое воплощение самой идеи дружбы. Недаром к нему обращено пушкинское «Мой первый друг, мой друг бесценный», и Пушкин никогда, насколько известно, не опредмечивал Пуцина, не подмечал каких-либо его отдельных выделяющихся свойств, как это делал в отношении даже таких близких друзей, как «ленивец» Дельвиг или «кюхельбекерный» Кюхельбекер. Пуцин в нашем восприятии — второе «я» Пушкина, его близнец и почти что однофамилец. Сходство фамилий, безусловно, сильно стимулирует сближение Пуцина с Пушкиным в нашем восприятии; идея дружбы, духовного родства обретает здесь адекватное звуковое воплощение. В мифе не может быть ничего случайного: каждая конкретность получает строгое смысловое объяснение как необходимость, закономерность. В древних мифах имена богов и героев указывают на их характерные свойства, причем лингвисты часто обнаруживают здесь процесс «ложной», «народной» этимологизации: имя, происхождение и значение которого неизвестны, осмысливается так, чтобы оно выглядело закономерным, сущностно связанным со своим носителем. В случае с Пушкиным и Пуциным происходит тот же процесс корневого сближения имен — так требует логика легенды, наделяющая всякий факт сверхэмпирическим значением.

Подобный феноменологический анализ, раскрывающий, в отличие от исторического, не то, чем была та или иная реальная личность, а то, чем она является сегодня, какой смысл приобретает она в современном сознании, — подобный анализ может быть (с должным тактом) проведен и в отношении женского окружения Пушкина...

Особенно значимы для нас с раннего детства образ Арины Родионовны и пушкинское отношение к ней. Во многом это центральный образ всей пушкинской биографии¹, хотя сам поэт, любивший няню, все-таки вряд ли придавал ей такое принципиальное значение в своей жиз-

¹ Эта тема подробно и глубоко раскрыта в упомянутой книге В. Непомнящего, с. 76—86.

ни, какое обрела она в нашем восприятии. В чем же причина такого гигантского возрастания этого образа в легенде? Все связи Пушкина, как и любого другого человека, можно разделить на дружеские, официальные, эротические, родственные, профессиональные, сословные. Но няня не укладывается в эти «рубрики»: она ни в каком отношении не была Пушкину ровней. То, что испытывал к ней Пушкин, что их связывало, — внеэротическая нежность, внеидейная дружба, внесоциальная общность, внекровное родство. Вот почему так значимо отношение к ней поэта — образ чистейшей человечности, свободной от всего, что ее ущемляет, распределяет людей по группам — биологическим, идейным, социальным и т. д. В пушкинском отношении к няне менее всего сказалась та частичность и специализация, которая разделяет мир взрослых. Поэтому закономерно, что эта целостность была взята поэтом из детства и удивительно надолго им сохранена. Няня у 26-летнего Пушкина — та самая няня, которая заворачивала его в пеленки и убаюкивала в колыбели: тут какая-то поразительная преемственность, сбереженная Пушкиным от тех лет, когда человек — еще сплошная открытость и уязвимость, нуждающаяся в опеке, сплошная нежность, ищущая излияния! Та целостность Пушкина, о которой мы говорили выше, целостность, контрастно выступающая на фоне односторонности его друзей, — здесь, в образе няни, положительно обнаруживает себя как продленное детство.

Даже гибель Пушкина, трагически безвременная, стала легендарной, осветив своим смыслом раннюю обреченность других русских поэтов — Лермонтова, Блока, Хлебникова, Есенина, Маяковского. По Пушкину мы представляем поэта непременно молодым, во цвете лет, и не мыслим его в пошлости привычного, застарелого житья-бытья. Если для немцев или французов поэт, как, например, Гёте или Гюго, — это всеведущий, всеиспытанный исполин, который прошел все возрасты жизни и от каждого взял возможное, был причастен всемирному целому во всем объеме доступного земного срока, то наш образ поэта лишен такой олимпийской гармонии. В самом слове «поэт» русскому уху слышится что-то надтреснутое, оборванное, непоправимое. Там — лира спокойно замирает дальними отголосками в благоговейной тишине, здесь — обрывается внезапным садняще-жалобным взвизгом, звуком лопнувшей струны. Для нас поэт — это жизненная

несвершенность в отместку художественному совершенству, жертва, которой искусство оплачивает каждую свою победу над действительностью. В образе Ленского Пушкин сам увековечил эту судьбу русских поэтов: им надлежит умирать юными — напор одуряюще-однообразной действительности таков, что иначе им грозит страшный искус компромисса и обывательства. Поэтому для нас поэт вечно и трагически не завершен в житейском плане. Если Гёте и Гюго отпущена была мера жизни сверх средней человеческой, то Пушкину и Лермонтову — много ниже. Цифры переворачиваются, первые поэты Германии и Франции — по 83 года, первый поэт России — почти 38 лет¹. Там поэт определяется полнотой прожитой жизни, у нас — неполнотой: чем короче, тем звонче, напевнее, яростнее. Обрыв, недовершенство — вот что такое русский поэт, который пришел в мир, чтобы показать несовместимость поэзии и мира. Принять мир, но не быть принятым — в таком обостренном противоречии и не-взаимности, как у Пушкина, которого мир принимал тем меньше, чем больше поэзия его принимала и вбирала мир. И Пушкин — первый, кто стихами своими, а главное, судьбой своей предопределил эту участь русской поэзии: быть любящей — и гонимой, благословляющей — и проклинаемой.

МАНЯЩАЯ БЕЗДНА

В последние годы в разряд национального предания выдвигается еще один поэт, имя которого для своей эпохи звучит почти так же всеобъемлюще, эхом проходя по самым дальним ее закоулкам, как имя Пушкина — для своей. Это Блок. И. Роднянская пишет: «Пришла пора сказать, что Блок для нас равен Пушкину по жребию культурного рождения и национального призвания»². Такое равенство

¹ Пытаясь обосновать фактами это устойчивое впечатление от русской поэзии: короткая жизнь и вечная молодость ее авторов, — я подсчитал средний возраст десяти лучших русских, немецких, английских и французских поэтов XIX—XX веков (отбор основывался на самых канонических оценках). Получилось: для России — 46,4 года, Германии — 57, Англии — 57,2, Франции — 57,8. Разрыв более чем 10 лет — огромный срок, если учесть, что в среднем он вычтен у *каждого* поэта, — четверть всей сознательно-творческой жизни.

² Роднянская И. Муза Александра Блока. — «Новый мир», 1980, № 11, с. 230.

(пусть приблизительное) возможно только потому, что Блок олицетворяет какой-то другой полюс национальной души, чем Пушкин. Равным или хотя бы сравнимым с Пушкиным можно быть, лишь не совпадая с ним, выйдя из очерченного им магического круга. Значение Блока в наши дни обусловлено именно тем, что в нем с особой силой выразилось начало стихийности, оттесненное и подавленное формообразующим, гармонизирующим гением Пушкина.

Еще при жизни Блока целостный образ его судьбы вошел в сознание современников, как бы даже предвосхищая развитие его лирического героя. Ю. Тынянов писал в год смерти Блока: «Он (блоковский лирический герой. — М. Э.) был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ»¹. Итак, Блок шел по следам собственной легенды, которая обгоняла его, навязывала ему некую волшебство-обольстительную роль, в которую он вживался на пределе всех своих душевных возможностей. В этом плане Блок даже легендарнее Пушкина — в смысле более однозначного соответствия принятому на себя образу. Легенда следовала за Пушкиным, а не опережала его, она во многом его упрощала, с трудом к себе приспособливалась. Блок же сам себя приспособил к легенде — как гениальный актер к роли. Не случайно, как замечает И. Роднянская, «его легендарная слава кое в чем напоминала славу артистическую»². Артист славен не столько сам по себе, сколько в рамках того образа, который ему удастся сыграть, наполнить жизнью. И такая заданность блоковской легенды глубоко соответствовала ее содержанию: ведь отдача стихиям — это нечто более доступное, прямолинейно выводимое, в своем роде даже популярно-массовое, чем открытый и непредсказуемый труд творения из ничего, оформления зыбкой материи. Форм много, бесформенность одна. Вот почему ясного Пушкина предвидеть было труднее, чем темного Блока, который нашел себя на противоположном полюсе именно потому, что первый полюс был уже дан. Так или иначе,

¹ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 118.

² «Новый мир», 1980, № 11, с. 241.

вся судьба Блока есть осуществленная в событиях и описанная в стихах легенда, содержание которой — «мгла» и «бездна» русской души, тогда как Пушкин есть легенда о солнечной, ясной ее стороне. Недавний юбилей — столетие со дня рождения Блока — выявил его место в системе русских легендарных преданий и мифотворческих образов. Вглядимся пристальнее в черты личности, даже внешности поэта, которые наиболее бросались в глаза современникам, и сопоставим их с пушкинскими.

В Пушкине всех поражала живость, непрестанная сменяемость обликов и выражений. Он был непоседа, юла, «егоза», как он сам себя назвал, — его трудно было зафиксировать взглядом. Вот воспоминание актрисы А. М. Каратыгиной: «Бывало, ни минуты не посидит спокойно на месте; вертится, прыгает, пересаживается, перероет рабочий ящик матушки, спутает клубки гарусу в моем вышиваньи; разбросает карты в гран-пасьянсе...»¹ Другое воспоминание (М. В. Юзефовича): «Как теперь вижу его, простого в обращении, хохотуна, очень подвижного, даже вертлявого...»² Недаром современники давали Пушкину такие прозвища: стрекоза, сверчок, искра — все маленькое и необычайно подвижное, вспыхивающее, трепещущее, неугомонное.

Совершенно иным входит в наше сознание Блок. Современники отмечали удивительную неподвижность — скульптурность или картинность его облика. Вспоминает А. Белый: «...казался опять и опять новым Байроном, перерисованным со старых портретов»³. Горький: «...строгое лицо и голова флорентийца эпохи Возрождения»⁴. В Блоке было что-то отрешенное, весь он не отсюда, не из живой действительности, а из другой эпохи, страны, будто вылеплен или нарисован. Даже глаза — самое подвижное в облике — не движутся у него: «тяжелая грусть его зеленоватых, неподвижных, задумчивых глаз»⁵. «Дремлющее», «каменное», «похожее на маску» — это все о лице, которое предстает в таких описаниях странным,

¹ Цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. М.—Л., 1932, т. 1, с. 68.

² Там же, т. 2, с. 8.

³ Белый А. Из книги «Начало века». — «Вопросы литературы», 1974, № 6, с. 235.

⁴ Горький М. Портреты. М., 1967, с. 306.

⁵ Чуковский К. Современники. М., 1969, с. 441.

нечеловеческим фантомом, то ли вещественным, то ли сфабрикованным, то ли приснившимся, но не живым. Временами — пугающе мертвым. «Его лицо было неподвижно, иногда почти мертвенно», — замечает К. Федин¹.

Таким образом, во внешности Блока явно выступает идея покоящейся, застылой, заколдованной красоты. В нем нам чудится что-то европейское, нерусское. То ли флорентиец, то ли Байрон, то ли, как выразилась одна простодушная барышня, «красивый такой, очень гордое лицо, я даже подумала, иностранец»².

Он весь чужеземный, нездешний, со сцены или с Запада, который мы воспринимаем как сцену: в нем проступает нечто гордое и холодное, отстраненное от реальности, как будто он всю свою жизнь оставался тем «принцем» или «царевичем», каким домашние окрестили его в детстве. Что-то в нем было то ли от средневекового рыцаря, то ли от Гамлета — частых лирических и драматических его персонажей. Этой своей строгостью и сдержанностью он создает в нашем сознании образ поэта, противоположного Пушкину, — поэта, которого нам не хватало, который уравновесил бы своей торжественной осанкой и глухим, замогильным голосом ту вертлявую простоту и посюсторонность, которая определяла облик Пушкина. Национальное сознание слагается не из общих понятий, а из конкретных образов, наиболее полно воплощающих эти понятия. Образ Пушкина объясняет и обобщает все знакомые нам черты русской простоты, проворности, открытости, задушевности. В облике же Блока соединилось накопленное XIX и особенно началом XX века — отрешенность поэта от жизненной прозы, гордая лермонтовская осанка, герценовский и тургеневский аристократизм, эстетизм Брюсова и Бальмонта, надмирность Владимира Соловьева — все то, что не вмещается в пушкинский облик.

Так они и запечатлены нашим внутренним взором: стремительный, неуследимый Пушкин — строгий, неподвижный Блок. И это же самое улавливается нашим внутренним слухом — в звучании их имен. В имени Пушкина есть что-то легкое, летящее, «как пух от уст Эола», —

¹ Федин К. Писатель. Искусство. Время. М., 1980, с. 39.

² Горький М. Портреты, с. 306.

«веселое имя», «легкое имя», как сказал о Пушкине Блок. У самого Блока имя тяжелое, массивно-каменное или стальное, замкнутое, как клетка. В высших легендарных проявлениях личности ее имя и внешность, как мы уже говорили, абсолютно взаимосвязаны.

Конечно, дело не только в облике или имени. Судьба поэта — совокупность его жизненной и творческой ипостасей, единство которых и образует легенду. Все стихийное и подвижное в пушкинской натуре просветлялось и очищалось актом творчества, обретая форму чеканную и литую, хочется сказать — скульптурную. Процесс творчества был для Пушкина отливкой стройных форм из кипящего хаоса душевных движений. Направленность творческого процесса у Блока противоположна. В его стихах лилась та огненная стихия, которая, казалось, не трогала величаво-застывшей, как маска, его внешности. Творя, Блок расплавлял себя, для него творчество было разгорячением своего душевного состава, а не охлаждением, как для Пушкина.

Эта противоположность сказалась и на ходе творческой эволюции поэтов. В поздние, 30-е годы у Пушкина преобладают мотивы смирения, умиления, раскаяния — по словам Гоголя, разгул ранних стихов уступает место тихой беспорывности, какую дышит русская природа. «Осень», «Пора, мой друг, пора...», «Не дай мне бог сойти с ума...» — всеми этими стихотворениями Пушкин как бы отвечает на порывы своей молодости, когда душевная стихия, разгоряченная Югом — наследством крови и местом изгнания, — то и дело прорывалась сквозь формы нравственного и эстетического самоограничения. В своей поздней лирике поэт особенно сдержан, медитативен, его тянет к дому — после скитаний, к осени — после Юга, к отрезвлению — после разгула. Напротив, в творчестве Блока все более и более нарастает тон пророчества, одержимости, гордого и пламенного витийства, что особенно заметно в последних его произведениях — «Скифы», «Двенадцать», «Крушение гуманизма». Начинал Блок как поэт высшего служения и отречения, как смиренный страж покоев своей Прекрасной Дамы. «Порой — слуга; порою — милый; И вечно — раб» — так молитвенно и коленопреклоненно не начинал в русской лирике ни один поэт. В этом опять-таки чудится что-то западное, рыцарски-сдержанное и почтительное: лирика трубадуров и миннезингеров, Данте, Петрарки... Какой уж

там пушкинский ранний разгул — напротив, доходящее до аскезы смирение, самообуздание. Стройная, почти математическая гармония строк, строф, циклов. Задумчивость, мечтательность — для Блока такая же изначальная, «немецкая» данность, как для Пушкина — «африканская» безудержность и мятежность. Но оба рождены в России, образуются ею, только с разных сторон.

Блока влечет стихия русской жизни, воспринятая им как путь отрешения от «уютов» и «покоев» европейской цивилизации, от строгих заветов европейского разума. «Дом», «очаг», «трезвость», «покой» — все это для него синонимы мещанства, от которого единственное спасение — это кануть «в метель, во мрак и в пустоту», в бескрайность и бездомность России. «Приюти ты в даях необъятных. Как и жить, и плакать без тебя!» Если для Пушкина существо русского склада, русской природы — беспорывность, стыдливая тишина, целомудренное смирение, то для Блока — порыв, бушевание, неистовство.

Плохо понимали Блока те его соотечественники, которых удивила и ужаснула готовность поэта безоговорочно принять революцию — этот «грозовой вихрь», «снежный буран» («Интеллигенция и революция») — и раствориться в ней. В ответ на обвинения в сотрудничестве с большевиками Блок писал, что его отделил от либеральных и кадетских мыслителей не только семнадцатый, но и пятый год. Поэт уже тогда рвался к слиянию с пробуждающейся стихией народных недр, тогда как Д. Мережковский, З. Гиппиус и другие стремились заковать ее в берега культуры, уберечь Россию от «хамства». Д. Мережковский еще в 1907 году удивлялся, что Блок, этот рыцарь Прекрасной Дамы, выскочивший в современную литературу прямо из готического окна с разноцветными стеклами, — и тот устремился в «некультурную Русь», к «исчадию Волги»¹. Но это было не удивительно, а вполне закономерно — говоря словами самого Блока: «...И опять мы к тебе, Россия, добрели из чуждой земли». Именно в силу исконной «чужести» ощущение России у Блока было насквозь катастрофичным, мечтательно-разрушительным — он чуял и жаждал ее в гуле подземных стихий и народных бунтов. Кажется, нигде родина не называется у Блока «матерью», но только «женой» и «невестой» — ей не сыновний долг воз-

¹ Мережковский Д. В. В тихом омуте. СПб., 1908, с. 98.

дают, а неистово отдаются. И приняв революцию, Блок остается верен себе: «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914»¹.

Подведем итог сопоставлению двух великих русских поэтов, столь по-разному воспринимавших и любивших Россию. Для Пушкина с его жаркой «арапской» кровью, «бесстыдным бешенством желаний», изначальной импульсивностью и необузданностью природы Россия — остужающее и гармонизирующее начало, форма, в которую отливалась его страстность. Оттого и был он так чуток к скромности и застенчивости русской природы, что она как бы придавала необходимую форму пылкому содержанию его чувствований. Любовь Пушкина к осени и зиме отчасти проясняет ход его творческого процесса: нужна была холодная среда, уравнивающая и охлаждающая кипение крови, внутренний жар. Для Блока же Россия, напротив, безудержно кипящая, занесенная метелями, хаотическая страна, сплошная стихия, ибо он подходит к ней с позиции европейской культуры. «Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна». Россия для него — возможность преодолеть ограниченность разума, отдаться стихии, закружиться в вихре, испытать сладость гибели. «Я всегда был последователен в основном... Я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви...»²

Так, встречным влиянием и отталкиванием образовались в русской поэзии два полюса, два предела. Блок исходит из упорядоченности западноевропейского мира, означившегося в статике его облика, в прекрасной неподвижности, «рисованности», «сценичности», наконец, в строгой задумчивости и камерности его ранних стихов, — и бросается в русскую жизнь, воспринятую как стихия и революция. Пушкин, «потомок негров безобразный», всей своей кипучей и непоседливой натурой, стремительно-переменчивым обликом выразивший наследие своих буйных предков, постигает Россию как начало великого примирения и успокоения, схождения крайностей. Обоих Россия вдохновляла, оборачиваясь тем своим ликом, который по контрасту острее всего ими воспринимался. Блоку она обернулась своей «азиатской»,

¹ Блок А. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. Л., 1980, с. 377.

² Там же, т. 6, с. 180.

«скифской» рожей; Пушкину же — умиротворенным, просветленным ликом, «красою тихою, блистающей смиренно». Потому и сближаются в нашей исторической памяти эти поэты, что воплощают два архетипа национального сознания: Россию-примирительницу и Россию-воительницу, Россию морозно-солнечную и Россию метельно-мглистую.

Итак, Пушкин и Блок знаменуют в нашем восприятии два предела русской поэзии, два ее противоположных, но равно сильных устремления; от хаоса к гармонии и от гармонии к хаосу. Эти встречные движения создают циклический ход русской истории. Маленький, вертлявый «бесенок», «егоза», замороженный светом и миром русской равнины с ее блистающей и холодной белизной; и стройный и строгий рыцарь, с каменным лицом, пропадающий в метели, заверченный ветрами. Солнце и бездна русской поэзии.

* * *

Мы остановились на судьбах трех русских поэтов, выбранных из всего огромного классического наследия нашей литературы. Почему трех и почему именно этих? Державин, Пушкин и Блок воплощают три важнейших и взаимосвязанных аспекта сегодняшнего представления о классике и одновременно — три важнейшие фазы ее собственного исторического развития: разрозненное многообразие, объединяющую целостность и всеокрушающую стихийность.

Державин хаотичен, как сама природа в своих разломах и обнажениях богатых пород: у него всего много, и мы любуемся зрелищем этого прихотливого и неприбранного богатства, гениальностью природы, проявляющейся в дивных ее созданиях без всякого умысла. Таково первичное состояние нашей классики, на рубеже ее рождения из доклассического. Пушкин — это природа возделанная, многообразие, приведенное к единству, гений человека, покорившего естество своему искусству. Это зенит нашей классики. Наконец, Блок, в поэзии которого уже есть взлелеянная Пушкиным певучесть, гладкость, искусность; но свою формальную, стиховую гармонию он обращает на разрушение гармонического содержания, утверждая всеобъемлющий хаос и буйство стихий. В конечном счете этот хаос прорывается и в форму стиха,

расшатывая ее и переполняя рваными ритмами, что обнаруживается в итоговом создании Блока — поэме «Двенадцать». Если у Державина — природный, первозданный хаос, у Пушкина — стремление человека к гармонии, то у Блока мы уже видим стремление человека к хаосу, его поощрительное и даже инспирирующее отношение к буйству природных сил. Точно так же соотносятся пресловутое «татарство» Державина, «эллинизм» Пушкина и «скифство» Блока: уклон к культурному обособлению, прирожденное азиатство — эстетическая всеотзывчивость, европейский универсализм, восходящий к античности, — «азиатство» сознательное и горделивое, упор на стихийных, враждебных форме и разуму началах.

Что у Державина было изначальной неупорядоченной данностью, то у Блока превращается в заветную сокрушительную цель. Мирное и спокойное сосуществование разных жанров и стилей, пройдя через пушкинскую стадию объединения, превращается в яростную разноголосицу и взаимоуничтожительную ломку стилей в завершающей блоковской поэме, где гимн и балаган, частушка и романс, лозунг и пародия не добродушно поощряют друг друга, как у Державина, а неистово спорят за право на существование. Блоком завершается эпоха классической русской поэзии, начатая Державиным. Блок стоит на последнем рубеже классики, за которым она переходит в постклассическое.

Облик и судьба этих трех поэтов глубоко различны, поскольку они олицетворяют собой три основные фазы и аспекта русской дореволюционной культуры вообще: начальную, срединную и конечную, или первозданную, созидательную и разрушительную. И то, что в современном сознании все эти поэты приобретают принципиальную важность, входят в систему национальных символов и преданий, свидетельствует о расширительных тенденциях самого современного сознания, о его растущей разомкнутости. Долгое время мы воспитывались на одной пушкинской традиции, которая считалась единственно плодотворной и перспективной. Пушкин и сейчас нам близок и дорог, как никогда, — это середина, мимо которой нельзя пройти, двигаясь в любую сторону. Но движение-то и важно само по себе — почитание середины не должно перерасти в ограниченность серединой, в мертвую точку, где сходятся и кончаются все пути. Перекресток для того и существует, чтобы идти разными

дорогами, переходить с одной на другую, а не стоять неподвижно на их скрещении. Две главные дороги, ведущие к Пушкину и от Пушкина, — это Державин и Блок, и то, что они все настоятельнее входят в наше современное восприятие, сами по себе становятся традициями, несводимыми к пушкинской, — это важный фактор нашего культурного обогащения. Расширяется само наше понятие классического, не ограничиваясь уже одной только «высокой» классикой, но распространяясь вдаль и вблизи, к доклассическим и постклассическим пределам.

Традиции возникают не потому, что так задумано предками, а потому, что так выбирают потомки. Установление каждой новой традиции взаимно обогащает времена, соприкоснувшиеся благодаря ей. Может быть, главное своеобразие нашего времени состоит в том, что оно обнаружило в себе способность создавать все новые и новые традиции — *творить, воспринимая.*

ТЕМА И ВАРИАЦИЯ

Что такое поэтическая традиция, в каком отношении находится она к творчеству и новаторству? Это — один из насущных вопросов современной литературной теории, поставленных перед ней самой художественной практикой. Все заметнее становится творческая, отнюдь не пассивно-преемственная роль традиций в искусстве, обновляющихся подчас более стремительно, чем собственно «новое» — та текущая действительность, которую отражает искусство. Наученные опытом величайших «традиционалистов» XX века — П. Валери, Т. Элиота, О. Мандельштама, — мы все более избавляемся от механического понимания традиции как неизменности, как передачи готовой ценности из одной эпохи в другую и начинаем понимать ее диалектически, как сопряжение и сопереживание эпох, как *двустороннее взаимодействие* созданного раньше и создаваемого сейчас. По словам академика Д. С. Лихачева, «не только культура прошлого влияет на культуру современности... но и современность в свою очередь в известной мере «влияет» на прошлое... Современное постоянно обогащает прошлое, позволяет глубже в него проникнуть»¹. Вот почему известный, многократно повторяющийся тезис о том, что творчество (новаторство) должно прочно опираться на традицию, страдает некоторой односторонностью, ибо исключает самое традицию из сферы творчества, превращая ее лишь в неподвижный фундамент последнего. Между тем традиция образуется не только влиянием прошлого на современность, но и теми творческими исканиями, в ходе которых современность, делая выбор из множества поэтических фактов прошлого, *сама создает себе традицию*, духовно преображая эти факты, открывая в них ценности. Прошлое и настоящее так же связываются через традицию, как вопрос и ответ — не повто-

¹ Лихачев Д. С. Древнерусская литература и современность. — «Русская литература», 1978, № 4, с. 25.

ряя, но предполагая друг друга; традиция — это даль общения, а не груз наследия, это свобода возвышаться над своим временем, а не обязанность подчиняться чужому.

Творческая сущность традиции особенно явно выступает в такой ее разновидности, как «вариация на тему». Казалось бы, здесь достигается высшая степень традиционности: поэт сознательно подчиняет свое вдохновение границам и условиям темы, заданной другим поэтом. Но именно потому, что установление традиции само по себе есть творческий акт, «вариация на тему» не сковывает, а раскрепощает творческие силы поэта, позволяет максимально проявиться той новизне, которая в других случаях неразличимо смешана со старым, каноническим, бессознательно усвоенным. «Вариация на тему» есть форма предельно четкой дифференциации и даже поляризации элементов нового и старого в произведении, — при этом вырастает его внутренняя смысловая напряженность. Каждое слово в контексте заданной темы обретает принципиальность употребления, семантическую полновесность, поскольку известно его «означаемое» — чужое слово. В «просто новом» произведении слова сцепляются лишь друг с другом, в «вариации на тему» они еще сцеплены с иным, подразумеваемым рядом слов, и эта разносторонность и многомерность контекстуальных связей увеличивает смысловую емкость слова. Поскольку четко задан «язык», на котором говорит произведение, постольку все, что оно говорит, есть «сообщение». Произведение, созданное вне традиции, как бы не имеет «языка», поэтому смысл его зыбок, невнятен, а в предельном случае — вовсе отсутствует (как и у любого набора звуков, произведенного не по правилам данного языка, вне законов фонетики, морфологии, синтаксиса). Если же традиция сознательно усвоена и закреплена самим поэтом (а не приписана ему потом критиком), то это изначально увеличивает потенциальную смысловую вместимость его словотворчества.

Та особая плотность слова, сгущенность образа, которая ощутима почти «на вес» в высших достижениях поэзии XX века, во многом обусловлена ее эстетически сознательной традиционностью. Частое обращение к форме «вариации на тему» — то, что иногда пренебрежительно именуют «вторичностью», — совсем не обязательно свидетельствует об истощении энергии и фантазии у поэта, напротив, за этим может стоять небывалая напряженность творческого процесса, который в откровенной и последовательной

традиционности ищет способа предельной концентрации повизны, через повтор обнажает смысл неповторимого.

Давно замечено, что с каждым веком в литературе растет ценность и значимость оригинальных, «авторских» начал творчества, увеличивается степень художественной свободы, преодолевается каноничность, сверхличная заданность, свойственная древней и средневековой словесности. Та традиционность, о которой мы говорим, вовсе не означает возврата к прежним литературным регламентам, условиям, «этикету» и т. д. Наоборот, окончательно преодолеть эту старую подчиненность канонам можно не отвернувшись, не отрекшись от них (тогда-то они и будут бессознательно довлеть автору), а лишь сделав их предметом сознательного выбора¹. Усиление традиционности в поэзии XX века есть способ преодоления каноничности (канон задается, традиция выбирается), путь дальнейшего роста и укрепления авторской самобытности. Обращение к чужим темам (или вечным темам — мифам, архетипам) способствует выявлению того единственного, непревосхитимого, что вносит данная авторская индивидуальность и данный исторический момент в разработку заданной, точнее, выбранной темы. Нередко граница есть способ подчеркнуть и усилить то, что она ограничивает. Жесткая ограниченность темой подчеркивает свободу и принципиальную новизну интерпретации.

Произведение, о котором дальше пойдет речь, в известной мере характерно для поэтики XX века с ее целеустрем-

¹ Нельзя не присоединиться к мысли Д. С. Лихачева, высказанной в статье «Будущее литературы как предмет изучения»: «Если в середине века одним из проявлений традиционности в литературном развитии была связанность этого развития трафаретными, шаблонными формами, то в новое время шаблон уступает место более сложной традиционности — традиционности осознанного и сознательного освоения всего литературного прошлого» («Новый мир», 1969, № 9, с. 175). К этому можно добавить, что не только обращение к традиции становится индивидуально-сознательным, но и что сама индивидуализация новейшего творчества проявляется в активном опредмечивании и сознательном использовании традиций. «Вторичных» и «книжных» мотивов в поэзии XX века не больше, чем любого другого века, и, однако, они заметнее, больше бросаются в глаза — именно потому, что «показаны», сознательно продемонстрированы, индивидуально осмыслены и прочувствованы, а не просто присутствуют как неизбежная дань канонам. Эти мотивы выведены на уровень «сообщения», а не оставлены в ряду «языковых» норм; они приобщены к личному и историческому опыту, и «книжность» их потому и заметна, что опредмечена и фактически преодолена.

ленным традиционализмом. Содержательную новизну этого произведения невозможно понять, оценить — да ее попросту не существует — вне той «заемной» темы, которую оно сознательно варьирует. В малом объеме тут кристаллизовались важнейшие формы того «интерпретирующего» подхода, который определяет и меру традиционности, и меру оригинальности такого рода поэзии.

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

Это маленькое стихотворение, написанное О. Мандельштамом в 1914 году, раньше не привлекало, насколько нам известно, внимания исследователей. Оно кажется чересчур отрывочным, эпизодическим — «зарисовкой с натуры», лишенной больших художественных обобщений. Оно действительно фрагментарно, однако лишь в том смысле, что его «начала» и «концы» погружены в плоть истории и культуры, и поэтому оно может быть по-настоящему понято не «из себя», а только из совокупности всех тех традиций, которые оно в себе преломляет. Нельзя понять ответа, не слыша предваряющего его вопроса. Мандельштамовское восьмистишие — маленькая реплика в гигантском диалоге эпох и культур.

Прежде всего очевидно, что это стихотворение ближайшим образом соотносится с известной XII строфой первой главы «Евгения Онегина», где тоже описано театральное представление на фоне околотеатрального быта¹. Многие реалии: гайдуки, стерегущие господские шубы, извозчики, греющиеся вокруг костров, — прямо заимствованы Мандельштамом у Пушкина; а главное — использована та же композиция, рисующая постепенный выход героя из театра, удаление от центра к периферии: сначала описана сцена, потом зрительный зал, наконец, площадь перед театром. Эти совпадения заставляют предположить, что

¹ Приоритет в сопоставлении этих двух текстов принадлежит Левинской О. Л., которой автор глубоко благодарен за возможность воспользоваться рядом ее ценных наблюдений (затем самостоятельно обобщенных в курсовой работе «Театр в поэзии Мандельштама», филфак МГУ, 1977 г.).

восьмистишие Мандельштама — сознательная вариация на пушкинскую тему.

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топтать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;
Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони,
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он.

Что привлекло внимание Мандельштама к этому пушкинскому отрывку и заставило переосмыслить его? Очевидно, здесь у Пушкина ненавязчиво, как бы вскользь, в связи с уходом героя из театра, затронута принципиальная тема соотношения искусства и действительности, чрезвычайно значимая в художественном и теоретическом сознании начала XX века. Вопрос об эстетизации жизни, о претворении ее в произведение искусства с равной остротой стоял во всех сферах творческой деятельности. Так было в поэзии, где «младшие» символисты — Вяч. Иванов, А. Белый и другие — проповедовали внедрение искусства в толщу действительности, соборное действо, преобразующее мир по законам красоты, выводящее символ из словесной ткани — в живое сплетение человеческих душ и судеб. Так было в живописи, где возникло влиятельное направление «Мир искусства», имеющее дело с эстетизированной реальностью — театральной, архитектурной и пр. Так было и в театре, где Н. Евреинов предлагал и проводил опыты по внесению игровых начал в повседневную действительность («театр для себя» — программа превращения каждого человека в актера, каждого поступка — в сценическое действо); и в музыке, где А. Скрябин развивал грандиозные идеи о звуковом «управлении» мирозданием, о синтезе звуков и красок, жестов и слов в единое произведение — регулятор вселенской жизни; наконец, и в философии, где Д. Мережковский и особенно Н. Бердяев («Смысл творчества», 1916) усматривали в эстетической обособленности искусства признак его греховной неполноты, которая должна быть преодолена выходом в

реальное творчество: свои божественные потенции, ранее замкнутые в иллюзорной, образной сфере, человек способен воплотить в новом облике природы и общества, всей земли, ваяемой, как глыба мрамора.

Вся эта атмосфера эстетических ожиданий и пророчеств, сгустившаяся в России как раз к началу первой мировой войны, плотно окружала и Мандельштама. Пушкинская строфа, весьма непритязательно, но зато наглядно трактующая тот же предмет: искусство в его подвижных связях с бытом, с внехудожественной реальностью, — была чутко воспринята Мандельштамом как некий аналог или, вернее, корректив современных умонастроений, как живое слово, требующее отклика. Он ответил на это слово как на вопрос, обращенный от одного времени к другому.

В пушкинском фрагменте поражает прежде всего последовательная *деэстетизация* театрального зрелища и всей сопутствующей ему торжественной обстановки «храма искусств». Уже в первой строке дано невозможное, нелепое с точки зрения жанра и стиля смешение разнородных существ, действующих на сцене: амуры — персонажи античной мифологии, черти — христианской демонологии, змеи взялись неизвестно откуда, может быть, из какого-то восточного фольклора¹. Причем всем этим существам, несмотря на различие их природы, приписаны одни и те же действия, несколько не подходящие сцене, нарочито сниженные: «на сцене скачут и шумят». И в движениях, и в звуках — одинаковая беспорядочность, суматошность, отсутствие эстетически организованной формы. Скачут и шумят — в естественной, неритмизованной жизни, а на сцене — пляшут и поют. Пушкин подбирает такие глаголы, которые призваны снять впечатление театральной условности и создать образ живой, хаотически-необузданной подвижности. Художественная иллюзия разрушается, уступая место будничному, безыскусному.

Но точно так же «нетеатрально», как персонажи на сцене, ведут себя и зрители в зале, — они ничуть не соблюдают положенных им ролей, не внимают, не восторгаются, не отдаются высокому созерцанию, но ведут себя в соответствии с собственными прозаическими нуждами: сморкаются, кашляют... Эта обыденность, отступление от

¹ Действие балета «Хензи и Тао», впечатление от которого отразилось в XXII строфе, происходит в Китае. См.: Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л., 1974, с. 79—87.

условных форм поведения, захватывает и мир за пределами зрительного зала — там, где находятся слуги. Лакеи не несут своей службы, но спят, усталые, на господских шубах, которые им положено держать; кучера не стесняясь бранят своих господ. Даже кони выходят из предназначенной им роли: бьются, вырываются из наскучившей им упряжи.

Наконец, Онегин, покидая театр во время представления, особенно резко демонстрирует нарушение эстетической условности — внутренней замкнутости художественного времени и пространства. Границы между театром и не-театром, между искусственным и естественным, между нормой и бытом оказываются легко преодолимыми. Театр еще не превратился в некое мирское святилище, где должны замереть все звуки обыденной жизни и воцариться благоговеющая тишина. Жизнь безбоязненно вторгается в театр и плещется по его рядам, захватывая и алтарь — сцену: зрители топают и сморкаются, амурь скачут и шумят. Весь пафос пушкинского описания — в той легкости и непринужденности, с какой театральный мир (в широком смысле — мир всяческих ролей, в том числе и социальных) выходит из равенства себе и размыкается в неупорядоченную, живую действительность. Только неодушевленные вещи — фонари — делают то, что им положено: «блистают» (двустипшие, им посвященное, расположено точно в середине строфы, словно оттеняя своей «нормальностью» «ненормальность» всего, что происходит выше и ниже).

Мандельштам исходит из мироощущения другой эпохи — это заметно уже в первой строчке. «Летают валькирии, поют смычки» — тут эстетический порядок соблюден в высшей мере. Валькириям и смычкам приписаны действия, соответствующие их природе, это не то, что «змеи скачут». Показательно соотношение глаголов у Пушкина и Мандельштама: «скачут» — «летают», «шумят» — «поют». В одном случае суматоха, бесформенность, дробность, в другом — плавность, действия обретают строй, гармоническую «летучесть» и «певучесть», физическое претворяется в эстетическое. И движения, и звуки — возвышенные, парящие.

Соответственно в зале — столь же приподнятая атмосфера. Из всех возможных зрительских реакций на представление, перечисленные у Пушкина: «Еще не перестали топтать, сморкаться, кашлять, шикать, хлопать», — Ман-

дельштам оставляет только последнюю, выражающую прямое одобрение, соучастие в эстетической условности. При чем там, где у Пушкина непринужденно-бытовое «хлопать», там у Мандельштама высокаторжественное «рукоплескать» (соотношение примерно такое же, как между «скакать» и «летать»). Знаменательно и то, что если у Пушкина топают, хлопают, сморкаются в непосредственной близости от сцены, в партере, то у Мандельштама рукоплескание раздается из самого далекого, периферийного уголка, с райка (верхнего яруса). У Пушкина на самой сцене — бытовая непринужденность, у Мандельштама даже в райке — театральная экзальтация.

Напряженность «ролевого» поведения пронизывает все вокруг, захватывая не только исполнителей, зрителей, но и их слуг. Гайдуки, в отличие от пушкинских утомленных лакеев, исправно несут свою службу, в ожидании господ стоят наготове с шубами, а не спят на них. Да и сама фигура гайдука колоритна, не в пример простому лакею: рослый, осанистый молодец в венгерской или казачьей одежде — чем не театральный статист? Гайдук — лакей парадный, декоративный. Стоит на *мраморной* лестнице, держит *тяжелую* шубу; во всех вещах подчеркнута высшая степень качества, доходящая до роскоши, изысканности, — чем не театральный реквизит? Театр выходит за пределы зрительного зала: все эти гайдуки, мраморные лестницы, тяжелые шубы — как бы продолжение сцены. Будничное возводится в ранг искусства. Даже извозчики, которые у Пушкина «бранят господ и бьют в ладони», у Мандельштама «пляшут вокруг костров», то есть включаются в сценическое действие, — их захватывает кружение валькирий.

Тут не театр приобщен к жизни и составляет ее часть, но жизнь насквозь театральна. Не эстетическая иллюзия нарушается в пользу житейского, безыскусного, но действительность эстетизируется и превращается в факт искусства. Вот откуда «громоздкая опера»: она разбухла, захватив в себя и то, что к ней не относится: и лестницы, и лакеев, и извозчиков. Все, что просто живет, наделяется ролью, мир превращается в сцену.

Далеко не случайно, что опера, описанная в этом стихотворении, принадлежит Вагнеру («Валькирия» — вторая часть грандиозного «Кольца Нибелунга»). Трудно было бы найти лучший пример притязательного отношения искусства к жизни. Вагнер задумал свой театр как синтез искусств (поэзии, музыки, танца, живописи...), призванных

в своей сплоченности наступать на жизнь, возвращая ей тот исконный художественный смысл, который она имела, например, для древних греков. Историческое развитие уничтожило первоначальную общность жизни и искусства, отвело последнему обособленную сферу профессионального мастерства, но границы эти нужно разбить и подчинить всю жизнь законам искусства,— таков, по Вагнеру, смысл грядущей социальной революции, которая будет одновременно и эстетической. «Искусство и его учреждения... могут... сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений... вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер...»¹ Вся культурная атмосфера России начала XX века была насыщена идеями Вагнера, он был кумир и предшественник младших символистов с их пониманием искусства как теургии — богослужения и преображения жизни².

Вот почему упоминание валькирий в первой строке мандельштамовского стихотворения сразу влечет за собой дальнейшую цепь ассоциаций, связанных с идеей победного шествия искусства по жизни. Несколькими штрихами Мандельштам набрасывает эскиз того мира, который рисовался утопическому воображению Вагнера и русских символистов. Но сам Мандельштам — вовсе не символист и не поклонник немецкой мечтательности³. Он обладает трезвостью предметного мышления, ясным видением ве-

¹ Вагнер Рихард. Искусство и революция.— В кн.: Избранные работы. М., 1978, с. 141.

² О том, насколько прочно запечатлелась в сознании русских символистов вагнеровская утопия «художественной революции», свидетельствует статья А. Блока, написанная в 1918 году, в эпоху, мало оправдывавшую любые эстетические притязания. Не только заголовком своим, но и основным содержанием эта статья воспроизводит вагнеровскую идею революции как торжества искусства, как победительного и завоевательного действия «человека-артиста» (вагнеровский термин, часто звучащий в послереволюционной публицистике Блока). «Вагнер все так же жив и все так же нов,— пишет Блок 12 марта 1918 года,— когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера... ибо искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому — любезное сердцу иных), в наши дни ведет непосредственно к практике, к делу...» (Блок Александр. Искусство и революция.— Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 232).

³ Вообще акмеизм как искусство «прекрасной ясности» имеет отчетливую романскую направленность, противоположную символизму с его ориентацией на германский спиритуализм, отвлеченность, метафизику. С точки зрения акмеистов, символизм — это следствие и итог всей германофильской тенденции русской философии и лите-

щей в их чуждости и неподатливости всемирно-преобразовательным устремлениям духа. Все его стихотворение — о том, что опера, переросшая свои законные границы, посягнувшая на суверенитет жизни, стала чересчур громоздкой и идет к концу. «Уж занавес наглухо упасть готов...» Готов — и ничто его не остановит: в конце стихотворения прозвучит это веское слово «конец», за которым уже действительно ничего не последует. Между начальными строками первого и второго четверостишия есть подчеркнуто контрастное соответствие: ведь слова «летать» — «падать», «петь» — «наглухо» — это почти строгие семантические антонимы. На *полет* валькирий и *пенье* смычков занавес готовится ответить действием прямо антитетическим — *глухим падением*. Он подобен гильотине, отрубавшей голову громоздкому чудовищу — вагнеровской опере, а редкие рукоплесканья в пустеющем зале — последние судороги ее остывающего, обезглавленного тела.

По сравнению с пушкинской строфой у Мандельштама подчеркнуто и характерное для эпохи наступление искусства на жизнь, и характерное для самого автора осознание такого «агрессивного» искусства как обреченного, доживающего свои последние дни. Смысловая переакцентировка, внесенная Мандельштамом в пушкинскую тему, особенно рельефно выступает в новом использовании частиц «еще» — «уже», составляющих стержень обоих поэтических текстов. У Пушкина «еще» предпослано каждой фразе, рисующей обстановку внутри и вне театра, — это слово повторяется пять раз через каждую строку; и лишь в последнем двустишии, относящемся к герою, Онегину, появляется «уже». Смысл в том, что представление *еще* продолжается, *еще* в полном разгаре, и только для одного Онегина оно *уже* закончено. У Мандельштама все наоборот: представление *уже* кончается, и только один зритель *еще* продолжает рукоплескать. Потому он и назван «глупцом», что не замечает сдвинувшейся вокруг реальности.

ратуры, возобладавшей после смерти Пушкина. Если «первый» век русской культуры (от Ломоносова до Пушкина) протекал под знаком французского благотворного влияния, то «второй» (от Белинского до Блока) ознаменовался влиянием немецкой метафизики, заведшей литературу в дебри туманного теоретизирования: искусство было вовлечено в несвойственные ему, разрушительные для него проекты переустройства действительности, улучшения человеческой природы и т. п. Полемика с вагнерианством (так же, как гегелианством, фейербахианством и т. д.) — составная часть акмеистской программы возвращения искусства к самому себе.

Это глупец в высоком смысле слова — преданный до конца тому прекрасному и возвышенному зрелищу, которое доживает свои последние минуты перед падением неумолимого занавеса. И ведь он, сидящий в райке, на дешевом месте, на самой отдаленной периферии этого блестящего театрального царства, должен, казалось бы, острее других чувствовать близость выхода и начало всеобщего разъезда. Но он остается *дольше* других, верный своему театральному пристрастию, — тогда как Онегин, быстро разочаровавшийся в театре, как и в прочих дарах аристократической культуры, уходит *раньше* других. Причем уходит из *партера*¹, покидает притягательный центр этого театрального мира, между тем как «глупец» упорно рукоплещет с *райка*, из убогой провинции.

Эта обратная симметрия пространств (партер — раек) и времен (еще — уже) у Пушкина и Мандельштама отражает, очевидно, какой-то колоссальный сдвиг между духовными ситуациями двух эпох. Онегин и «глупец» одинаково ведут себя шиворот-навыворот по отношению к окружающим. Оба, если угодно, «лишние» люди, умные «глупцы», живущие вразрез с обычаями своего времени. Но поступки их противоположны, отражая тем самым противоположность времен. В эпоху Онегина опера или балет — в широком смысле, вся высокотеатрализованная, проникнутая почти сценическими условностями жизнь аристократического сословия была еще в полном разгаре, и Онегин был один из первых и немногих, кто покинул ее, «уж... вышел вон»; это «уж» — первый признак начинающегося распада². Мандельштамовская вариация пред-

¹ Точнее, из кресел перед партером — самого привилегированного места в иерархически организованном зрительном зале той эпохи.

² XXII строфа первой главы занимает скромное место частного эпизода в контексте пушкинского романа; однако поскольку восьмистишие Мандельштама, интерпретирующее эту строфу, представляет собой целостное и законченное произведение, то и сама строфа, таким образом интерпретируемая, вычленяется из контекста и осмысливается Мандельштамом как целостный образ пушкинской эпохи. Уход Онегина из театра как бы знаменует последующий его разрыв со всей «театрализованной» культурой великосветского сословия, начало дробления этой культуры, отпадения от нее «лишних» людей. Показательно, что в заключение романа, как итог его, звучит тот же мотив преждевременного ухода, что и в конце XXII строфы: «Блажен, кто праздник жизни рано Оставил, не допив до дна Бокала полного вина, Кто не дочел ее романа...» Отсюда — некоторая выделенность, повышенная характерность XXII строфы для романа в целом, что, возможно, и привлекло в ней внимание Мандельштама, увидевшего здесь в минимальном материале основу для масштабных поэтических обобщений.

полагает, что лишними и глупыми кажутся уже не те, которые уходят, а те, которые остаются,— очевидно, то, что в эпоху Онегина было исключением, стало теперь правилом, само время требует опустить занавес. Онегин в одиночестве едет домой, а мандельштамовское стихотворение заканчивается картиной всеобщего разъезда. «Карету такого-то! Разъезд. Конец». Здесь безлично и «массово» изображены именно отъезжающие («такие-то»), у Пушкина — остающиеся («не перестали топтать...» — само предложение неопределенно-личное). Театральность в пушкинскую эпоху еще захватывает широчайшие пласты реальности, еще привлекает к себе и определяет вкусы и запросы общества; а в мандельштамовскую эпоху она сохраняет лишь одиноких, хотя и восторженных приверженцев, и к ней обращено горестное «уже».

Вспомним, что под стихотворением Мандельштама стоит дата: «1914 год». Перед нами нечастый случай, когда дата не внешне лишь присоединяется к произведению, но входит в глубинную систему его образов, развивает его художественную концепцию. 1914 год, как известно, нанес решающий удар по всяческим проектам эстетического переустройства жизни. Эти проекты питались и вынашивались долгим периодом относительного мира и спокойствия в Европе, когда казалось возможным чисто духовное воздействие на исторический процесс, когда верилось в немедленное осуществление пророчества Достоевского «красота спасет мир». Первая мировая война убила эту надежду, вернув человечество к временам варварства, восстановив пиетет перед грубой физической реальностью¹. Опера на сцене по силе своего трагического напряжения не шла ни в какое сравнение со стратегическими операциями на театре военных действий. У нас нет данных, позволяющих точно судить, когда было написано стихотворение Мандельштама: до или после августа 1914 года,— но оно, не говоря ни слова о войне, поразительно верно передает тот слом культуры, который обна-

¹ Любопытно, что общее одичание жизни, вызванное войной, осмысливается Мандельштамом (в антивоенном стихотворении «Зверинец», 1916) как возвращение к предыстории театра, когда трагедия была еще только воспроизведением похотливых и необузданных козлиных действий («трагедия» по-древнегречески буквально означает «козление»): «Козлиным голосом опять Поют косматые свирели». Война — полная десублимация культуры, деэстетизация жизни, возвращение от театра и трагедии — к косматости и «козлиности».

жила война. «Уж занавес наглухо упасть готов» — эта строчка, сопряженная с датой ее написания, свидетельствует о чем-то гораздо большем, чем конец одной затянувшейся оперы. Занавес готов опуститься над целой эпохой русской культуры, одним из высших выражений которой была опера. Речь идет об аристократической, светской, дворянской культуре, возникшей в результате петровских реформ и отошедшей в прошлое вместе с революционными событиями 1917 года.

В пушкинскую пору эта культура достигает своего высшего расцвета. Именно в это время — 10—20-е годы XIX века — обнаруживаются черты ее полной зрелости, классической ясности, национальной самобытности — и вместе с тем приметы ее начавшегося разложения (самокритика дворянства — в виде политической оппозиции у декабристов и нравственной рефлексии у «лишних людей»).

Первая глава «Евгения Онегина», действие которой относится к 1819 году (точная середина всей «петровской» эпохи, если — условно — считать от провозглашения Петра императором в 1721 году до исторических событий 1917 года), убедительно демонстрирует важнейшее качество этой зрелой культуры — ее согласование с самыми обыденными и естественными потребностями жизни. Эта культура не чопорна, не надменна, своей высокой поэзией она не презирает житейской прозы. В XXII строфе, привлечшей внимание Мандельштама, выражена эта счастливая непринужденность взаимодействия искусства и быта. Театр не заостенел, не воспарил, не отрешился от будней, все, что в нем происходит, близко повседневному поведению человека. Амуры скачут и шумят, зрители кашляют и сморкаются. Роли, которыми наделены все персонажи этой строфы: от змей на сцене до коней на площади, — достаточно свободны и позволяют всяческие отступления. Условность не сузилась, не отвердела, она вмещает и вольности и выпады против себя.

Для Мандельштама эта пушкинская строфа — идеальная точка отсчета. От нее искусство и действительность начнут расходиться в разные стороны, периодически сходясь, — но не для того, чтобы столь же естественно слиться, а чтобы подчинить друг друга. Рождаются, с одной стороны, эстетизм, с другой — сильнейший нравственный протест против искусства (морализм утилитарно-писаревского или религиозно-толстовского толка). Художественные

формы, преобладающие в великосветской культуре,— опера, балет — осознаются как громоздкие, лишенные прямого контакта с современным мироощущением. И действительность мстит за пренебрежение ею,— она втайне готовит удар против этой прекрасной, но слишком уж много о себе возомнившей аристократической культуры. В стихотворении Мандельштама обозначены оба момента: и наступление театра на жизнь, и его обреченность перед лицом жизни, срывающей с себя навязанную ей оперную маску. Именно в этот миг, когда эстетизация жизни в театре и за его пределами (пляшущие извозчики и т. д.) достигает апогея, обнаруживается неуместность всего этого затянувшегося действия и провозглашается грозное слово «Конец». Число, стоящее за этим словом, веско его подтверждает: разразилась война, результатом которой действительно стал конец всей аристократической культуры.

Наш сравнительный анализ был бы неполон, если бы образы театра у Пушкина и Мандельштама были раскрыты лишь в их абсолютной противопоставленности друг другу, как начало и конец одной культурной традиции. Важно выявить промежуточные звенья, обнажающие срез культуры в ее живом, непрерывном движении от начала к концу. Мы остановимся на двух произведениях, созданных в середине 60-х годов XIX века, что указывает на их строго центральное, симметрическое положение между первой главой «Онегина» и восьмистишием Мандельштама — не только в хронологическом, но, по сути, и в концептуальном плане.

Вот стихотворение (или небольшая поэма) Некрасова «Балет» (1866), сознательно варьирующее пушкинскую тему и прямо отсылающее своим эпиграфом к первой главе «Онегина» (XXXII строфа — о «ножке Терпсихоры», которая «влечет условною красой Желаний своевольный рой»). Некрасов всячески подчеркивает жизненное, внеэстетическое начало театра, голую «натуру» людей, в нем собравшихся. Казалось бы, он следует в этом за Пушкиным, но достигает на самом деле принципиально иного эффекта. Если у Пушкина балет исполнен живой непринужденности, свободы отступления от норм, то у Некрасова исследуются и закрепляются именно жизненные, социально-физиологические нормы, по сути своей внеположные балету. Стихотворение состоит из трех композиционно почти не связанных частей: в первой подробно говорится о материальном достатке зрителей, о блеске туалетов,

тщеславно выставляемых или завистливо созерцаемых, короче — о *богатстве*, наполняющем зрительный зал; во второй — о *похоти*, которая лежит в основе так называемой любви к балету, о сладострастных взорах, занятых изысканием — через бинокль — нескромных подробностей сценического действия; в третьей, уводящей далеко за пределы театра, — о *нищете*, о голоде и холоде, о лютом морозе, заставляющем плясать (не так, как на сцене) русского мужика. Балет как эстетическая форма совершенно утрачивает свою наполненность, вся подлинная жизнь — не в нем, а вне его, и эта жизнь обладает своими, подчеркнута внеэстетическими — социальными или физиологическими — нормами и законами. Тут пафос не в выходе из ролей, как у Пушкина, а напротив, в их строгом соблюдении: артисты не должны на сцене изображать крестьян, потому что подлинная, натуральная мужицкая жизнь — иная, непохожая на балет. Поэт обращается к балерине с упреком:

...Гурия рая!

Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
Но в покое оставь мужика!
В мерзлых лапотках, в шубе нагольной,
Весь заиндевел, сам за себя,
В эту пору он пляшет довольно,
Зиму дома сидеть не любя.

Некрасов с таким же воодушевлением проводит межи, устанавливает границы (между искусством и жизнью, театром и не-театром, артистами и персонажами, зрелищем и зрителями), с каким Пушкин показывал их относительность, преодолимость. Зрительницы заинтересованы друг другом, нарядами, драгоценностями; зрители заинтересованы исполнительницами, их пикантными пируэтами; одним важна социальная мишура, другим — физическая нагота, но и тем и другим — не до спектакля, не до прекрасной «видимости». У Пушкина эстетическое и эротическое, «условная краса» и «своевольные желанья» слиты в нерасторжимое целое, создающее образ блестящего и радостного праздника: условность не холодна и не чопорна, но и желанья не обнажены до хищной похоти, все взаимно одушевлено, высокое снижено, низкое поднято, ничто не застыло в самодовлеющей нормативности, но постоянно освобождается, выходит за собственные границы. У Некрасова эротика балетного зрелища обнажена

с такой натуральной откровенностью, что сводит на нет какую бы то ни было эстетику: «почти что конвульсивны Движения у нас» (то есть у зрителей, прильнувших к биноклям); «посмотрите, как лица их красны (Не в балете ли весь человек?)». На самом деле, конечно, не «весь человек», но только физический включен здесь в восприятие балета: эта «краснота» и эти «конвульсии» уже ничего общего не имеют с эстетически облагороженной пушкинской эротикой, они подчеркнута антиэстетичны. Вся образность некрасовского стихотворения с замечательной последовательностью выражает дух той эпохи, когда Писарев «уничтожал» эстетику, сводя ее к социально-физиологическим основаниям, к действительности, «какая она есть» («Разрушение эстетики», 1865).

В том же 1866 году, что и стихотворение Некрасова, была создана другая, на этот раз прозаическая, вариация на тему «аристократическое искусство и натуральная жизнь». Речь идет о знаменитом эпизоде из романа Л. Толстого «Война и мир», где юная Наташа Ростова удивленными, непонимающими глазами смотрит на первый в своей жизни оперный спектакль (т. 2, ч. 5, гл. IX—X¹). Толстовская трактовка темы еще дальше, чем некрасовская, отстоит от пушкинской. Некрасов пошел — как бы вслед за Пушкиным — в гущу быта, окружающего спектакль, и в результате сам спектакль как эстетическое явление был забыт и утрачен, оттеснен более насущными жизненными интересами: «Балет» получился вовсе не о балете, а о финансах, туалетах, о мужицких зимних обоях и т. д. Толстой возвращается к эстетике спектакля, чтобы разрушить ее *изнутри*. Если у Некрасова чувствуется установка демократического зрителя, который просто невнимателен, небрежен к эстетическому феномену, не столько даже разрушает, сколько игнорирует его, отвлекаясь мыслями и ощущениями на другое (и это «другое» составляет основу стихотворения), то Толстой, напротив, чудовищно концентрирует внимание на механизме театрального действия, на природе эстетической иллюзии: он внимателен до такой степени, что даже перестает понимать. Для Некрасова жизнь — вне балета. Для Толстого опера — вне жизни. И она для него вовсе не милый, невинный, забавный

¹ О хронологии создания романа и о датировке указанного эпизода см.: Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т., т. 7. М., 1963, с. 411 (примечания Опульской Л. Д.).

пустяк, на который не стоит обращать внимания («Бросьте вы эти глупости; у вас есть дела гораздо поважнее и поинтереснее»¹ — это вслед за Писаревым мог бы сказать и Некрасов); для Толстого опера — это фальшивая, выродившаяся и по-своему очень опасная, претенциозная культура, пустоту которой нужно всячески разоблачать, чтобы она не поглотила, не умертвила живое.

Толстовское суровое «театр не жизнь» уже прямо противоположно пушкинскому «театр есть жизнь», всему пафосу театрального веселья и празднества в «Онегине». Казалось бы, в изображении сценического действия Толстой применяет тот же прием, что и Пушкин: он придает ему черты обыденности, последовательно снижает его. У Пушкина черти «скачут и шумят»; у Толстого «в четвертом акте был какой-то черт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда». Но значение этих приемов разное. У Пушкина театр полон жизни, у Толстого — враждебен ей. В одном случае черти ведут себя весело и непринужденно, в другом — нелепо и бессмысленно. Толстой переводит оперный спектакль с художественного языка на обыденный, чтобы разоблачить искусство, не отвечающее элементарным житейским представлениям о смысле и правде. Как черт может петь, для чего он машет рукой, какой цели служат раздвижные доски? Обнажение бытовой, жизненной основы театра тут не придает ему естественности, а, напротив, приобретает характер разоблачения, «остранения». Пушкинский прием, в отличие от толстовского, можно назвать *«освоением»*: театр и жизнь — свои друг для друга, а не чужие, «отчужденные». Роль не тесна — позволяет выходки, и жизнь не скучна — резвится в театре. У Толстого они разведены в разные стороны: роли фальшивы и вычурны — не допускают правды, жизнь серьезна и искренна — не допускает игры. Перводанное не чета созданному, естество не терпит искусства.

Таким образом, между пушкинской и мандельштамовской вариациями одной темы лежит огромная толща, вернее, бездна культурно-исторического пространства, некий колоссальный духовный сдвиг, засвидетельствованный, а отчасти и осуществленный Некрасовым и Толстым. (Повторяем: мы берем лишь два срединных звена тради-

¹ Писарев Д. И. Разрушение эстетики. Литературная критика в 3-х т., т. 2. Л., 1981, с. 328.

ции, ее острый угол, поворотный пункт, а не все плавное ее течение и постепенное смещение, что тоже было бы интересно проследить в более пространной работе.) У Пушкина театральность и жизнь, условность и натуральность *состоят в родстве*. у Некрасова — *отстоят*, у Толстого — *противостоят*, как враги. Жизнь все дальше уходит из театра, обращаясь против него, бросая ему в лицо — в маску вместо лица — обвинение в бездушии и обмане.

Мандельштам уже знает про эту вражду жизни к театру, хотя и не разделяет ее. Он не мог бы вместе с Толстым сказать: «Это... вычурно-фальшиво и ненатурально». Напротив, для него театр, как и в пушкинское время, преисполнен грации, красоты, потому-то его разрыв с жизнью и возможная гибель — тяжелы, трагичны. И однако нельзя отратить эту гибель — та вражда театральности и «существенности», о которой говорит Толстой, перешла в их открытое противоборство. Они уже не совпадают, и не расходятся, и не противостоят, а *восстают* друг на друга, и ясно, на чьей стороне окажется превосходство. Толстовское «ненатурально» все громче звучит в истории, вносящей в эту грозную отповедь и свой акцент, отнюдь не нравственно-возвышающего свойства. Не надо роли и маски, хочу естественности, правды, свежести, чистоты! — от имени жизни требует Толстой (1866). Не надо полета и пенья, шуб и мрамора, ибо правда — это кровь и пот, грязь и вонь! — вставляет свой «косматый» голос сама жизнь (1914) — «жизнь», обернувшаяся распадом и смертью как только с нее сорвали прекрасную маску искусства.

Мандельштамовское стихотворение насквозь пронизано токами культуры и истории, каждое слово в нем чутко резонирует, отзываясь на прошлое, настоящее и будущее. Емкость этого восьмистишия оказалась достаточной, чтобы вобрать сложившийся в русской культуре XIX века образ театральности — и стать эпитафией ей. Тот самый занавес, который шумно взвизгивает у Пушкина: «и, взвившись, занавес шумит», — у Мандельштама «наглухо упасть готов»; а между этими двумя занавесами — все великолепное, многоактное зрелище русской культуры от 10-х годов XIX до 10-х годов XX века. Спектакль начинается объединением сценического и жизненного пространства и кончается их разъединением. Падение занавеса Мандельштам предрек в тот миг, когда оно было предопределено историей: весь прежний аристократиче-

ский мир, как блестящая сцена, должен был отодвинуться в темноту. Год спустя, в 1915 году, в разгар мировой войны, поэт мог уже по праву очевидца повторить свой провидческий образ — в стихотворении «Я не увижу знаменитой «Федры»...»:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

1976, 1981

МЕТАМОРФОЗА

(О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ В ПОЭЗИИ 80-х ГОДОВ)

1. ВРЕМЯ СОЗРЕВАНИЯ

Долгое время, чуть ли не с конца 60-х годов, критика искала в нашей поэзии нового поколения, ждала, призвала его — а оно все не появлялось. Выступали отдельные, более или менее крупные дарования: Ю. Кузнецов, О. Чухонцев, И. Шкляревский, В. Леонович и др. — но никак не складывалось состояние общности, точнее, взаимности, когда смысл, рождаемый одним, находит отклик и дополнение у другого, когда в поэтическом воздухе возникает та особая гулкость, просторная отзывчивость, по которой узнается присутствие целого поколения.

Критика в какой-то степени уже привыкла к этой «точечной», «прерывной» реальности 70-х годов, обязывавшей вникать в индивидуальность поэтов, но освобождавшей от необходимости искать какую-то объединительную идею. Так ли обстоит дело и сейчас, к середине 80-х, после выхода в свет книг и больших поэтических подборок А. Еременко, И. Жданова, А. Королева, И. Кутика, М. Кудимовой, А. Парщикова, М. Синельникова, О. Хлебникова и др.? Может быть, поколение, нетерпеливо ожидавшееся на протяжении 70-х, теперь наконец-то нашло себя? И в свою очередь ищет критики, которая захотела бы принять и осмыслить его как целое?

К сожалению, критика, обращаясь к творчеству молодых поэтов, часто склонна ограничиваться чисто педагогическими, дидактическими задачами, указывая, что хорошо, а что плохо в их стихах, вынося оценки по степени приближения к некоему нормативному уровню. Между тем молодая поэзия, если она, выйдя из поры ученического стихосложения, достойна так называться, — это прежде всего новая поэзия, молодость которой определяется не только возрастом авторов, но и творческой свежестью,

передовым положением в литературе. И хотелось бы рассматривать эту поэзию не как «еще» — не созревшую, не достигшую, бредущую на подступах, а как «уже» — поднявшуюся над уровнем вчерашней зрелости и именно поэтому молодую сегодня. Мне кажется, что поэзия наших, условно говоря, тридцатилетних, — это уже не только обещания, но и осуществления, заслужившие право на *исследовательский* подход, предмет которого — творческая метаморфоза, смена эстетических установок, постепенно проходящая по всей поэзии, но у молодых явленная как сдвиг, слом в медленной эволюции стилей.

Не так уж просто определить, какими жизненными обстоятельствами было образовано и призвано в поэзию новое поколение. Отсутствует то единственное, всеопределяющее событие, которое легко узнавалось в судьбах поэтов военного поколения или поколения, пришедшего в литературу после 1956 года. Пожалуй, не одно какое-то событие, а сам ход бытия 70-х годов, угнетающе замедленный и размеренный, оказал определяющее воздействие на поэзию тогдашних молодых, запечатлелся в той «обыкновенности», нравственное и эстетическое значение которой они сами, хотя и со стоической грустью, готовы отстаивать.

Разворачивай, поворот,
Череду закадычных буден...
Этот жребий не так уж труден,
Если оторопь не берет,—

это «неторопливое», хотя и отдающее «оторопью» мироощущение старшего представителя поколения, Алексея Королева (1944 год рождения), еще резче выражено у самого младшего, Олега Хлебникова (1956 года рождения):

...Моя пожизненная школа —
стояние в очередях.

Не различить издали
очередей предназначенья...
Как терпеливо их течение —
как среднерусская река!

Именно опыт исторических будней, с их упорным и терпеливым течением, привел в литературу новых поэтов — оттого и приходят они в нее, как правило, не очень молодыми, оттого и сама литература так долго должна была

дождаться очередного пополнения. Но главное — содержательный результат столь кропотливого накопления опыта, сама готовность вникать в медленное течение жизни, ее трудно зреющий смысл. Очевидно, например, что новое мироощущение гораздо более сочувственно прошедшим эпохам, любовно проникает в толщу исторического времени, чтобы обнаружить жизнь даже в самых застылых ее слоях. Михаил Синельников создает знаменательный для нового поколения образ «Раскопа»:

Как рыбина икрой, земли напластованья
Всей горечью сырой полны до основанья.

Рассыпчатая ночь исчезнувшего быта
Всей взрывчатостью почв до дна битком набита.

И взломанных валов яруги, перекаты,
Как наслоенья слов, упруги, комковаты.

Переживание времени в его замедленной и насыщенной протяженности обусловило не только тематический поворот к истории, но и исторический подход к современности, отложилось в поэзии уплотненными до многозначности образными рядами, словно спрессованными под грузом времени, под стать «взрывчатым почвам», до предела набитым культурными слоями. Произведения многих новых поэтов напоминают раскопы в глубину, где под одним слоем значений залегает другой, еще более исконный, прилегающий к вечным основаниям жизни. Выявление самых устойчивых, повторяющихся закономерностей, по которым строится «обычная жизнь», и стало одной из главных целей нового поэтического поколения. Ведь оно, по сути, первое, родившееся и выросшее в «нормальных» условиях прямой культурной преемственности, без тех разрывов, которые вносили в нее войны и другие исторические потрясения. Вот этот накопившийся слой культуры, залегающий в почве самой действительности, и выходит наружу в сложных, насыщенных рефлексией поэтических образах.

2. САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ

На разных этапах жизнь нашей поэзии сопровождалась определенными комплексами критических наименований. В конце 50-х — начале 60-х годов преобладали слова: «искренность», «открытость», «исповедальность», «сме-

лость», «раскованность» — за этим стояло открытие личности как полноправного субъекта и героя творчества, как самой интересной и неисчерпаемой в самовыражении реальности («Я в самом разном сам собой увиден» — Е. Евтушенко). Но потом это самодовлеющее «я» стало многих раздражать, казаться суетным, горделивым, поэзия повлеклась на лоно пашен и лугов, в смиренномудрую жизнь природы, созерцать чистую и далекую «звезду полей» (Н. Рубцов). Тогда возник новый ряд ключевых слов: «память», «род», «природа», «теплота», «родство», «укорененность»... Как ни зыбки такие полупонятия-полуобразы, но ими четко очерчиваются границы периодов и поколений.

Если бы такой ряд пришлось вычерчивать для нового поэтического поколения — а оно, я думаю, уже созрело для формулирующей работы критической мысли, — туда можно было бы включить следующие слова: «культура», «значение», «миф», «обычай», «опосредование», «рефлексия», «многозначность». Действительность, многократно пережитая и прочувствованная в ее «обыкновенности», начинает восприниматься как совокупность обычаев, правил, обыкновений, регулирующих поведение человека и даже природы, — не столько как физическая данность или эмоциональная среда, но как система культурно устоявшихся значений.

А что такое море? — это свалка велосипедных рулей,
а земля из-под ног укатила.
Море — свалка всех словарей, только твердь язык проглотила.

Для автора этих строк Алексея Парщикова даже самое простое и древнее, как мир, — море входит в систему условно-знаковых координат: языки волн напоминают о многоязычных словарях, о волнистых рулях велосипедов, заполнивших все мироздание до горизонта. Волнующаяся первостихия, из которой произошла жизнь, переосмысливается как вторичная по отношению к культуре, место скопления ее громадных вещественных и словесных запасов, точнее, отходов. Такого рода «вторичное», культурно опосредованное виденье намечалось еще у некоторых поэтов первой половины нашего века: Хлебникова, Маяковского, Пастернака — и все же тогда оно было еще относительно «первозданным».

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.

Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибой, как вафли, их печет.
Весь берег, как скотом, исшмыган.
Их тьма, их выгнал небосвод.
Он их гуртом пустил на выгон
И лег за горкой на живот.

Пастернаковские «волны» 1931 года включены в производство, но еще, так сказать, «ручное», неотделимое от хлопот самой природы, пекущей их, как вафли, или пасущей, как скот. Полвека спустя молодой поэт видит волны уже как осадки культурной деятельности человека, валы превращаются в гребни мировой свалки. Тут ни слова не сказано об экологической революции или экологической катастрофе, но они, как безмолвная и часто неосознаваемая посылка, входят в образный строй современного поэтического мышления, образуют основу многих метафорических рядов.

Если искать какую-то общую художественную идею, объединяющую новых поэтов поверх всех стилевых различий, то в первом приближении ее можно обозначить именно как идею *культуры*.

Разумеется, это не отвлеченная идея, но та первоочередная и самоочевидная реальность, через которую молодые поэты — самые строгие и ответственные среди них — просвечивают свое отношение и к природе, и к человеку. Принципиальная новизна в том, что поэзия обогащается как бы вторым, рефлексивным слоем восприятия, направленного на ту материю культуры, частью которой является сама поэзия. В художественном развитии, которое долгое время двигалось путем освоения все новых пластов действительности: общество, личность, природа и т. п., — произошел как бы скачок самосознания, самоудвоения, поскольку в область освоения вступила такая мощная система, объемлющая все стороны действительности, как культура. Все, что она успела вобрать и преломить в себе — а это и есть поистине *все*, — теперь заново отражается и осмысливается поэзией, уже в претворенном виде, как внутри-, а не внекультурная реальность. Вот, например, природа в сонете Александра Еременко:

...В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

И навсегда завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозofiла.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюсненных часах.

Последний филин сломан и распилен.
И, кнопкой канцелярскую припилен
к осенней ветке книзу головой,

висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой!

Вряд ли такое стихотворение могло бы увидеть свет в предыдущую поэтическую эпоху — оно современно в той степени, которая требует от критики понять его язык, прежде чем обсуждать, хорошо или плохо оно написано на этом языке. В 70-е годы бедную целомудренную природу было принято противопоставлять хищной технике, восхищаться первозданностью и заповедной чистотой, взывающей к спасению. Это была закономерная реакция на бурное развитие технической цивилизации и ее чрезмерные притязания. У Еременко мы не найдем ни одностороннего культа природы, ни восхищения могуществом техники. Для него то и другое — составные элементы культуры, которые, будучи частями единого целого, могут переводиться с языка на язык, так что знаки природы (лист, мушка, филин) войдут в нерасторжимое сочетание с техническими знаками (металл, бензовоз, бинокль), образуя некую «мерцающую» картину: то ли говорится о лиственных, то ли о заводских лесах. Одновременно, конечно, в сонете звучит и ирония по поводу столь странного соединения, когда филин размышляет о полевом бинокле, вмонтированном в него вместо глаз, — и в самом деле, объемля столь многое, культура не может и не должна скрывать собственных «швов», искусственных наложений, той эклектики, какую часто достигается ее целостность, и тех парадоксов, без которых было бы невозможно ее движение. Эта же ирония чистого удвоения подчеркивается и в странных рифмах: «лесах — лесах», «головой — головой», где слово, вопреки обычному ожиданию, рифмуется само с собой, словно бы демонстрируя двойственность каждого предмета, принадлежащего сразу противоположным мирам. Вообще Еременко — поэт весьма иронический, но при этом никогда не доходящий до открытой усмешки, твердо стоящий на грани серьезного, что выставляет в

несколько скептическом виде уже самое иронию — так поэзия начинает проходить стадии культурной рефлексии, несвойственные ей в недавнем прошлом. Можно было бы назвать несколько поэтов (восходящих отчасти к традициям обэриутов): Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, Всеволода Некрасова, Михаила Сухотина, Тимура Кибирова — у которых образный эффект достигается искусственным и подчеркнуто ироническим нагнетанием культурных знаков, условных кодов, тяготеющих над современным сознанием. Технические, эстетические, социальные, бытовые стереотипы — все это поверхностная оболочка культуры, мешающая пробиться к ее живому и сложному содержанию; поэту концептуально-гротесковая поэзия выполняет важную работу по расчистке культуры, выявлению и отслоению ее мертвых, клишеобразных, китчевых слоев.

Но есть в поэзии молодых и другое стилевое течение. Культура здесь раскрывается не в условности и навязчивости своих стереотипов, а в глубочайших «архетипических» своих основаниях, просвечивающих сквозь быт и повседневность, слитых с органическими состояниями души и природы¹. Постигание этих оснований — такова, быть может, сверхзадача Ивана Жданова, чей сборник «Портрет» (1982) вызвал немало упреков в загадочности, зашифрованности. Если А. Еременко специально демонстрирует искусственность разнообразных культурных кодов, «вживляя» их в чужеродный материал, то Жданов ищет естественного совмещения материала и кода, который как бы уходит в глубокий подтекст, нигде не выставляет себя, оставляя место для пристального прочтения и медлительной, но захватывающей отгадки.

А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.

Воспоминание о детстве — тема весьма популярная, едва ли не тривиальная в современной поэзии, но здесь она обретает новый объем. Сквозь примелькавшийся, стертый быт («комнатенка худая») вдруг проступает реаль-

¹ И стереотип, и архетип — это предельно обобщенные формы образного сознания, но если первый демонстративно опустошен от всякого личностного, душевно претворенного содержания, то второй именно в индивидуальном творчестве обретает значимость и полноту.

ность высшего могущества и значения: ребенок, как боггромовержец, восседает на «тронном полу» и играет яркой погремушкой, сыплющей громовые раскаты, — кто из нас не испытал эту царственность детства? Жданов не выводит на поверхность текста тех конкретных мифологических имен и сюжетных схем, которые напрашиваются при его истолковании: младенец Зевс, его отец Кронос — «седая бездна», всепоглощающее время. Все эти образы остаются в той глубине общекультурной памяти, где читатель на равных встречается с поэтом, не подвергаясь ассоциативному принуждению. В том и отличие культуры, всегда плодотворно питающей поэзию, от культурности, выпадающей в тяжелый, духовно не очищенный осадок имен, ссылок, книжных заимствований. Главный критерий здесь — насколько органично «вечное» сочетается со «своим», прошлое с современным.

Вот строки из другого стихотворения Жданова:

Любовь, как мышь летучая, скользит
в крошечной тьме среди тончайших струн,
связующих возлюбленных собою.
...Задело их мышинное крыло,
теченье снегопада понесло,
в наш домик залетела окон стая.
Но хороша ошибками любовь.
От крыльев отслоились плоть и кровь,
теперь они лишь сны обозначают.
Любовь, как мышь летучая, снует,
к концу узор таинственный идет —
то нотные значки для снегопада.
И черно-белых клавишей полет
пока один вполголоса поет
без музыки, которой нам не надо.

Тут в невидимую работу над смыслом строк вступает древний миф о крылатой любви, о мальчике Эроте, на лету поражающем влюбленных стрелами. Поэт одновременно и отсылает к прообразу, и преобразует его. Тоньше и сложнее склад любви, пережитой ждановским лирическим героем: она не так остра, как стрелы, но скорее зыбка, как струны; в отличие от Эрота, не резва, и не розовощека, и не разит прямо в сердце, вселяя неистовство, но скользит в потемках, легкими взмахами крыльев задевая переплетения сердец. Восходя к исконному мотиву крылатой любви, образ летучей мыши неожиданно, даже дерзко обновляет его, сродняет с тончайшей тканью чувств, настроенных на совместное звучание — не на военный (кол-

чан, стрелы), а на музыкальный (струны, клавиши) лад.

У многих новых поэтов есть особая, близкая их миро-чувствию, культурная призма, через которую они преломляют образы окружающей действительности. Так, для Михаила Синельникова, автора книг «Облака и птицы» и «АргонAUTика», это Восток: Монголия, Казахстан, Грузия... — дар воссоздавать сухую плотность и обольстительную призрачность этого мира, где «каменисты облака» и «воздушны горы». У Марины Кудимовой, тамбовской поэтессы, чья яркая книга «Перечень причин» вышла в 1982 году в Москве, — это Древняя Русь и XVIII век, придающие лукавую архаичность слогу ее лирических признаний: «Где столько лет от мужа до жены, Эпистолами загромождены, Пребыли и пути, и перепутки, Там зацвели цветочки-незабудки...» У ленинградки Елены Шварц героиня принимает образ древней римлянки Кинфии, сквозь античное окружение которой то и дело проступают черты северного города с его сырыми ветрами, инеем и изморосью на стенах классических зданий — удачная попытка воскресить «девичий Рим на берегу Невы». Ольге Седаковой близок мир ранней европейской классики — «Тристан и Изольда», Франциск Ассизский, Данте, Петрарка — чья страстная и страдальческая устремленность к высокому задают меру ее лирическим переживаниям и ведут в глубь одухотворенной символики вещей.

В целом образный диапазон современной молодой поэзии достаточно широк, распространяясь от крайней условности на одном фланге до полной безусловности на другом, от иронической игры до высокой патетики, от гротеска до мистерии.

Где-то посредине этой шкалы находится творчество тех поэтов, которые — подобно Алексею Парщикovu, Алексею Королеву, Илье Кутику — стремятся максимально сократить дистанцию между высоким и низким, обыденным и торжественным, придать поэтическую важность, одическую или элегическую настроенность таким явлениям и словам, как «антрацит» и «мотоциклет», «пенопласт» и «кафель», «брасс» и «баржа» — раскрыть в их новой, нетрадиционной и технически строгой предметности достойную тяжесть непреходящего смысла, возвести термины в метафоры. И. Кутик посвящает свою «Оду» ультрасовременным впечатлениям от Азовского моря, А. Королев «Стансы» — кинематографу, А. Парщи-

ков одну свою элегию — углю, другую — жабам, живущим на днепровском лимане:

В девичестве - вяжут, в замужестве - ходят с икрой.
Вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох
А то, как у Данта, во льду замерзают зимой.
А то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах.

Кому-то здесь может увидеться упразднение иерархии ценностей... Но прежде всего необходимо понять положительный смысл такого уравнивания, сквозного движения через все уровни культуры для их мгновенного контакта и взаимопроникновения, для осуществления высшего принципа поэтического мышления — «все во всем».

В работе молодых поэтов над словом также видно стремление максимально использовать его культурно насыщенные, устоявшиеся формы. До предела доведена эта тенденция у Алексея Королева: основной элемент его поэтического языка — фразеологический оборот, речение, то есть как бы заранее подготовленная, самой речевой традицией составленная и замкнутая значащая единица:

Иго — благо, и бремя легко,
кабы не было так далеко
от сиротства до кровного братства.
Тары-бары — и в тартарары! —
и нельзя выходить из игры,
прежде чем промотаешь дары
одиначества ли, домочадства...

Тут почти каждая строчка — идиома, фразеологизм, что принципиально подчеркнуто и в самих названиях королевских сборников: «Зеница ока» и «Синица в небе», и в таких лирических признаниях: «Обметала мне язык мякоть опрометчивой прямой речи». Но, конечно, все эти «кабы» и «тары-бары» далеко не опрометчивы, при всей своей «разговорности» это вовсе не та речь, которую мы слышим дома или на улицах, это именно *культура* разговорной речи, ставшая явлением современного поэтического языка. И это ничуть не в упрек поэту, для которого язык — такая же неотъемлемая часть окружающей действительности, как дома или деревья, не только средство выражения, но и предмет изображения. Вне языка человек так же не мог бы жить, как без дома, безъязыкость и бездомность — крайние признаки вырождения. Ориентация на язык в его культурно проработанных, отчеканенных традицией фор-

мах, стремление говорить не только *на* нем, но и *о* нем, как о «доме» памяти, слуха, мышления, — все это необходимо молодой поэзии для творческого роста, для полного использования смысловых потенциалов, заложенных в самом ее словесном материале. При этом, конечно, должна соблюдаться мера, ограждающая от упражнений в витийстве, от перебора литых, чеканных, но пустотелых риторических фигур.

Можно было бы назвать и других поэтов, осваивающих культуру на всем ее протяжении, от границ профанного до границ священного, — Юрий Арабов, Владимир Аристов, Евгений Бунимович, Александр Воловик, Сергей Гандлевский, Фаина Гримберг, Александр Лаврин, Юрий Мезенко, Юрий Проскураков, Александр Сопровский, Мария Ходакова, Татьяна Щербина... При всей разности манер и неравноценности дарований здесь выработан некий стиль поколения: образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе, той песенной — романсовой или частушечной интонации, которой держались многие стихи поэтов предыдущего поколения. Здесь приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным пластам культуры и особенно чувствительных к ее мифическим праосновам; здесь каждый образ имеет не одну, а целый «перечень причин», за которым часто не поспекает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки. Эта поэзия, как правило, сдержанна, не сентиментальна, тяготеет к объективной пластике форм, а не субъективной экспрессии настроений, требует предметной четкости, завершенности, взывает больше к разуму, чем к чувству, точнее, к дисциплине и членораздельности самих чувств.

В стихах молодых времена и страны вступают между собой в напряженный диалог; природа и техника, археология и астрономия, искусство и быт — все составные части культуры, разбросанные по разным эпохам, ареалам, родам и жанрам, входят в перекличку, осознавая свою обреченность на единство. Конечно, далеко не сразу и не вдруг поэзия отважилась на такую ответственную и всепроникающую работу — здесь, безусловно, сказался общий возросший уровень культурологических исследований в нашей стране, в частности, идея Бахтина о том, что сущность культуры живет на границе с другими культурами — идея, нашедшая многостороннее подтверждение и развитие в работах Ю. Лотмана, С. Аверинцева, В. Ива-

нова, В. Топорова, Б. Успенского, В. Библера, Г. Гачева и других ученых-гуманитариев. Того, что разрастание культурного слоя в поэзии нашло стимул или параллель в соответствующих теоретических исследованиях, вовсе не следует стыдиться, точно так же как — приведу классический пример — не служит упреком «Волшебной горе» Т. Манна предварительное знакомство автора с «Золотой ветвью» Фрезера и другими трудами по мифологии. Как будто можно выкинуть культуру и интеллект из духовной жизни человечества, сведя последнюю к «нутряным», чисто инстинктивным постижениям! Как увидеть *новым* взглядом сирень, если позабыть о том, что «здесь уже побывал Кончаловский, трогал кисти и щурил глаза» (А. Кушнер)?

Поэзия молодых наглядно демонстрирует, что когда мы пытаемся миновать культуру и как бы непосредственно, по наитию запечатлеть «мир как таковой», то, поневоле оставаясь в культуре, мы лишь возвращаемся на низший ее уровень.

Например, стихи (конкретного автора, но анонимные по сути):

Ты на моем пути как рощица зеленая,
такая длинноногая,
такая просветленная... —

явно написаны от чистого сердца, в состоянии некоего лирического порыва, когда хочется говорить простые-простые слова. Но в результате получается не естественность, а банальность — удешевленный романс, расхожая песенка, современный мещанский фольклор. Жизнь не равна себе — она растет по мере того, как преобразуется и усложняется культурой, и самая живая сегодняшняя поэзия как раз и является предельно культурной — не в смысле культурности как заявленного знания, а в смысле культуры как накопленной памяти, духовной преемственности, расширяющей содержательную вместимость каждого образа.

Главное же в том, что культура сегодня — это не только память, но и надежда, питающая поэзию не меньше, чем сама жизнь, — надежда на выживание. Перед угрозой уничтожения мировой цивилизации вполне естественна потребность сжатия всех ее слоев в глубинное нерасторжимое ядро человеческого духа. Возвращаясь теперь к приведенным вначале строкам А. Еременко, мы лучше можем понять, почему техника и природа, бензовоз

и мушка дрозофила вынуждены как бы вдавиться друг в друга:

Их жмет по равнодействующей сила.
Они застряли в сплюснутых часах.

Сплюснутые часы, остановленное время истории... Вот та угроза, перед которой культура не может не обнаружить своего единства — как равнодействующая всех сил человечества.

3. О КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ

Если в предыдущих главах говорилось о тенденциях, общих для новой поэзии, то теперь хотелось бы четче обозначить контрасты. Литература движется внутренними противоречиями, разнообразием своих стилевых течений. Как «единый поток» — а у нас долгое время действовал этот термин-девиз, предписывавший полную однородность и сплоченность творческих рядов, — литература, вопреки ожиданиям, вообще перестает «течь», превращается в стоячую воду, хотя бы и океанических размеров.

Вежа нашего времени — возвращение в литературу понятий, обозначающих ее неоднородность, установку на соревновательность, — «стилевые течения», «художественные направления», «поэтические школы», «творческие содружества». Эти понятия не размывают таких привычных, устоявшихся категорий, как «литературный процесс» и «авторская индивидуальность», но опосредуют их, заполняют пустующую промежуточную область. Художественное направление — это *коллективная индивидуальность*: «индивидуальность» по отношению ко всему литературному процессу, «коллективная» по отношению к отдельным авторам. Негативный опыт прошедших десятилетий показывает, что без такого промежуточного звена творческая индивидуальность легко лишается своего особого места в литературном процессе, который подчиняет ее общепринятым стандартам, идейно и эстетически «обобществляет» и усредняет — и сам при этом теряет свой динамизм, обусловленный многообразием составляющих, энергией творческих противоречий.

В 70-е — начале 80-х годов уже нельзя было сдержать растущее и по сути своей плодотворное расслоение нашей литературы на разные идейно-стилевые течения. Однако, лишённые возможности гласно объявить о себе, определить

свои творческие позиции, эти течения часто вырождались в конъюнктурные группировки, объединенные скорее меркантильными или местническими, чем собственно художественными устремлениями.

Только в самое последнее время некоторые из «подводных» течений нашей словесности выходят на поверхность, достаиваются общественного внимания и интереса. Среди наиболее определившихся, творчески сознательных течений — концептуализм и метареализм; они проявляются и в изобразительном искусстве, но мы ограничимся только сферой поэзии.

О концептуализме у нас практически ничего не писалось, хотя представители этого течения неоднократно и с успехом выступали перед большими аудиториями, где их произведения не только выслушивались, но и заинтересованно обсуждались. В частности, вспоминается вечер 8 июня 1983 г. в Центральном доме работников искусств, носивший официальное название «Стилевые искания в современной поэзии: к спорам о метареализме и концептуализме». На этом вечере едва ли не впервые с 20-х годов произошло гласное и теоретически оформленное размежевание двух стиливых течений нашей поэзии — обозначился тот процесс художественной дифференциации, без которого над литературой нависает угроза застоя и повторения общих мест.

Что такое концептуализм? Попытаемся это объяснить, не вдаваясь в оценки, но описывая законы, которые признает над собой данное стилевое течение и по которым, следовательно, его и нужно судить. Почти всякое художественное произведение (кроме, быть может, чисто орнаментального, декоративного) в той или иной степени концептуально, в нем заложена определенная концепция или сумма концепций, которые извлекает критик, теоретик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция, демонстративно выделенная из живой художественной ткани, и становится самостоятельным произведением, или «концептом». Вместо «произведения с концепцией» перед нами «концепция как произведение».

Казалось бы, мало ли у нас создавалось и создается таких псевдохудожественных сочинений, из которых идейная схема выпирает, как голый костяк из чучела? Именно этот разрыв между идеей и вещью, между знаком и реальностью и воссоздается — но уже вполне сознательно, как стилевой принцип — в произведениях концептуализма.

Питательной почвой для него становится окостенение языка, порождающего некие идеологические химеры. Концептуализм — это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань.

Выдающийся герой
Он вперед идет без страха
А обычный наш герой —
Тоже уж почти без страха
Но сначала обождет:
Может все и обойдется
Ну, а нет — так он идет
И все людям остается.

За этими стихами Д. Пригова легко узнается схема, легшая в основу множества патетических произведений о неустрашимом и всепобеждающем герое, о его чуть отстающих, но преданных соратниках. Обычная задача таких описаний состоит в том, чтобы понадежнее упрятать схему в одежды языковых красот, сделать ее пугающе похожей на живого человека. Поэт-концептуалист, напротив, вытаскивает эту схему из всей суммы ее эстетических запечатлений и видоизменений, выставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием.

При этом складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия. Поскольку вычлененная схема оказывается первичной по отношению ко всем «высокомалохудожественным» (Зощенко) средствам ее воплощения, то чем случайнее, неорганичнее, мусорнее язык, тем лучше демонстрируется самодовление этой схемы, ее внеположность искусству как таковому. Концептуализм в этом смысле выступает как критика художественного разума, разоблачающая под покровом лирической задушевности или эпической живописности скелет идеепорождающей конструкции.

Течет красавица-Ока
Среди красавицы-Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра

Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу-Оку

И это есть быть может, кстати
Та красота, что через год

Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет

Сколько лирических песен и помпезных стихов сочинено на этот сюжет, потрясающий своей монументальной простотой! Приговский концепт — общее место множества стереотипов, блуждающих в массовом сознании, от идиллически-благодущного «окрасивливанья» родного пейзажа до пародийно сниженного пророчества Достоевского «красота спасет мир». Концептуализм как бы составляет азбуку этих стереотипов, снимая с них ореол творческого паренья, высокого воодушевления, обнажая в их вульгарной знаковости, призванной стимулировать простейшие реакции любви и ненависти, «за» и «против». При этом используются минимальные языковые средства, демонстрирующие оскудение и омертвление самого языка, вырожденного до формулировки ходовых понятий. Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением ее сущностной пустоты. Концептуализм, безусловно, отражает реальности той среды, в которой возник и распространился, — точнее, ее мнимые, пустопорожние «идеальности». Многое из того, о чем в свое время, на рубеже 70—80-х годов, писал Д. Пригов, теперь открыто обсуждается в публицистике — тогда это замалчивалось, и нужно воздать должное безбоязненности поэта.

Неважно, что надой записанный
Реальному надою не ровня
Все что записано — на небесах записано
И если сбудется не через два-три дня
То через сколько лет там сбудется
И в высшем смысле уж сбылось
А в низшем смысле все забудется
Да и уже почти забылось

В этих строках — характерное для концептуализма сращение «газетного» и «мистического» жаргонов: один перерастает в другой («записано» в отчете — «записано» на небесах), раскрывая сам процесс мистификации повседневной реальности, которая превращается в нечто возвышенно-непостижимое, предреченно-неминуемое — а то, что остается в ней от реальности как таковой, уж настолько несущественно, что подлежит забвению. Многие приговские стихотворения строятся именно так: начинаются каким-то обыденным и злободневным фактом, затем неистово экзальтируют его, возводят в некий риторико-

провиденциальный план, обнажая попутно его реальную заурядность и ничтожество... И заканчиваются ритмическим сбоем, каким-то вялым жестом, проборматыванием этого факта в рамках обыденного сознания, которому уже все равно, как и о чем мыслить и высказываться, настолько реальность для него развоплотилась, утратила свое значение и субстанцию: «Да и уже почти забылось».

Концептуализм опирается на вполне почтенные традиции отечественной словесности XX века — поэзию обэриутов (Д. Хармса, Н. Олейникова, раннего Заболоцкого и др.), прозу М. Зощенко. Вместе с тем нужно видеть и сдвиг, произведенный концептуалистами в стилевой системе по сравнению с их предшественниками. У Зощенко или Олейникова массовое сознание персонализируется в каком-то конкретном социальном слое (мещанском, нэпманском и т. д.) и в образе конкретного героя, говорящего обычно от первого лица. Концептуализм чужд такой локализации — социальной или психологической, вычленяемые им структуры и стереотипы принадлежат не конкретному сознанию, а сознанию вообще, авторскому в той же степени, что и персональному. Поэтому концептуальные произведения никак нельзя занести в разряд юмористических или иронических, где автор устанавливает некую дистанцию между собой (или, что то же самое, областью идеала) — и осмеиваемой действительностью. Можно рассматривать это как силу или слабость концептуализма, но его ценностный мир однороден, не допускает выделения каких бы то ни было привилегированных точек зрения, каких-то зон, свободных от концептуализации. Это мир объектов, в котором отсутствует субъект — или же он, со всей своей щемящей экзистенциальной тоской, тоже попадает в ряд объектов, сфабрикованных «экзистенциальными» штампами языка — как, например, в сочинении Льва Рубинштейна «Всюду жизнь», где зафиксированы такие высказывания:

— Жизнь дается человеку не спеша.
Он ее не замечает, но живет...

— Так...

— Жизнь дается человеку, чуть дыша.
Все зависит, какова его душа...

— Стоп!

— Господа, между прочим, чай стынет...

- Три-четыре...
- Жизнь дается человеку на всю жизнь.
- Нам всю жизнь об этом помнить надлежит...
- Хорошо, дальше...

Разнообразные жизненные позиции, высказывания о жизни как таковой здесь берутся как готовые объекты, которые автор помещает в своем музее языковых моделей. Собственная авторская позиция здесь отсутствует как нечто предосудительное, невозможное — все равно как если бы экскурсовод, водящий нас по музею, вдруг предложил бы для рассмотрения свои личные вещи.

Л. Рубинштейн развил свою версию концептуализма, гораздо более «жесткую», чем у Д. Пригова. Приговские стихи моноцентричны, их произносит один голос, раздающийся из идиотических низов коллективного бессознательного, еще сохраняющий какую-то лирическую тягучесть, придурковатую серьезность миропонимания. Пригов сознательно низводит стих до рифмоплетства, лебядкин-ского графоманства, за которым выступает трагедия целых поколений, обреченных на безъязыкость, проглотивших свой язык, подобно «людоедке Эллочке» — людоедство было одновременно и языкоедством, деструкцией языка до первичных сигнальных систем. У Л. Рубинштейна рифмоплетство ниспадает как еще одна, последняя маска (с застывшей эстетической гримасой) — и обнажаются скелетные конструкции нашего повседневного языка, с его почти алгоритмической предсказуемостью. Рубинштейн записывает свои тексты на карточках, которые перебирает во время публичного чтения, как библиограф привычно и почти механически перебирает каталог (такова, кстати, и основная профессия автора) — здесь господствует порядок перечисления, суммирования. При этом постоянно возникают какие-то лингвистические конфузы, микродиалоги, конечная цель которых — выявить, что наши слова уже неизвестно что обозначают, а может быть, и ничего не обозначают, однако продолжают произноситься — к этому речевому упорству и сводится привычка жить.

— Разреженный воздух...

— Какой? Разрешенный?

— Не разрешенный, а разреженный.

— А мне слышалось «разрешенный». Так даже лучше.
— Так, может, и лучше, но я сказал: «Разреженный воздух».

— Да я уже понял, что ты сказал, но «разрешенный» все-таки лучше.

(Пауза)

Этот отрывок из каталога «Маленькая ночная серенада» (1986) — лишь крошечный узелок в той бесконечной языковой канители, которую тянет Рубинштейн, то запутывая ее в мелких парадоксах и недоразумениях, то распутывая в пошлейших тавтологиях — но с протокольно-бесстрастной точностью воспроизводя неутомимость нашей речевой практики, бредущей через «паузы» от схемы к схеме, от банальности к банальности. Рубинштейн — мастер выставлять пошлость пошлых речеобразований, какую-то подневольность наших речевых ходов: что бы ни сказалось, все выступает лишь имитацией чьей-то — ничьей — речи; это не мы так говорим, это говорят «нас». Разговоры возле литературы, пронизательные суждения о жизни, бытовые реплики — все втянуто в речепорождающий механизм, штампуемый свои клише на библиографических карточках или перфокартах:

— Да не говорите вы ерунду! При чем здесь «Горе от ума», когда это «Мертвые души»...

— Три-четыре...
— В этой жизни против жизни не попрешь,
Даже если ничего в ней не поймешь...
— Хорошо!

— С ужасом думаю, что скоро лето: босоножек нет, этого нет, ничего нет...

— Три-четыре...

По краю «оригинальных» суждений, как по ковровой кайме, выписан однообразный, повторяющийся узор, состоящий из всяких проборматываний, полумеждометий, типа «хорошо», «стоп», «давай», «еще», «три-четыре» — они формируют целое, придавая ему еще большую монотон-

ность и автоматичность, превращая текст как таковой в сплошное междометие, т. е. выявляя его внесмысловую, чисто физиологическую значимость, как теста на артикуляционную деятельность. Послушав рубинштейновские каталоги, начинаешь иначе воспринимать собственные высказывания — они как бы становятся продолжением этих фразеологических перечней, отслаивают один за другим свои омертвелые слои, оставляя их в еще не написанных каталогах. Так происходит *освобождение от речи* — теперь она должна начаться откуда-то сначала, из еще неизвестного источника, откуда впервые возник Логос. Рубинштейновские тексты подрывают в нас веру в самостоятельность собственных суждений, открывают за ними какого-то другого автора и тем самым ставят трудный вопрос о нашей языковой идентичности. Чтобы говорить по-своему, нам приходится преодолевать в себе «Иного», а сделать это очень и очень нелегко — он успел сказать уже так много, устная и письменная словесность, кишущая самоповторами, многократными тавтологиями, накопленными за тысячелетия «человека говорящего», — принадлежит ему.

Было бы поверхностно сводить всю работу концептуализма в плоскость социальной критики языка. И Пригов, и тем более Рубинштейн имеют дело не только с новообразованными штампами последних десятилетий, но со штампующей, оценочно регистрирующей способностью языка как такового, который использует нас, эксплуатирует наши органы речи ради «прибавочной стоимости» — заполнения мира эфемерными значениями, псевдосмыслами, идеологическим мусором. Концептуализм — система канализаций, отводящая весь этот культурный мусор и хлам в тексты-отстойники, — необходимая составная часть развитой культуры, где мусор отличает себя от не-мусора. Концептуализм — авторепрезентация и самокритика языка, который, утратив это второе свое измерение и способность говорить о себе, рисковал бы отождествить себя с действительностью и гордо отменить ее — случай, вполне представимый из нашей недавней истории и ее риторических «достижений». Культура, не позволяющая выставить наружу свои концепции и превратить их в концепты, в предмет концептуального искусства, — одномерная культура, обреченная на загнивание.

Наконец, еще один вопрос — об ответственности, который любят ставить перед концептуалистами непривычные к их текстам читатели. Вот, дескать, вы все пишете-пише-

те — так ведь это *не* ваши слова. А вы сами-то что хотите сказать? Какая ваша авторская позиция, ответственность за слово, без чего не может быть серьезного искусства? — Здесь приходится напомнить о том, что областью писательской ответственности является не какое-то абстрактное «авторское слово», а предмет конкретной писательской работы. И если писатель — как в литературе XIX века «сказовики» Гоголь, Лесков и др. — работает с чужим или ничейным словом, то он несет ответственность за точное его воспроизведение. Точно так же и составитель словаря отвечает не за «искреннее выражение собственных убеждений», а за наиболее полное представительство законов и возможностей самого языка. Именно позиция составителя является в современных текстах, по крайней мере концептуалистских, более продуктивной, а значит, и нравственно обязывающей, чем позиция собственно сочинительская. Словарь — жанр не менее значимый и ответственный, чем текст, состоящий из прямых высказываний самого автора. И если современная словесность становится в значительной мере словарной (не научно-словарной, а *творчески-словарной*), то это обусловлено законами развития самой словесности, которая выходит на уровень своего самоописания, самоистолкования. Концепции становятся концептами, идейные замыслы — объектами исследования — в этом суть концептуальной революции, ставящей искусство перед необходимостью анализа и критики своего языка.

4. О МЕТАРЕАЛИЗМЕ

Наряду с концептуализмом в нашей поэзии, примерно с начала 70-х годов, образовалось еще одно стилевое течение, которое столь же долго оставалось неизвестным широкому читателю. Оно не умещалось в нормативные рамки «среднего» стиля, который был единственно допустим в издательствах и редакциях, поскольку умеренно сочетал свойства «живой разговорности» и «высокой поэтичности». Любые попытки опрокинуть это равновесие встречались административно-эстетическим протестом. Подчеркнуто низкий слог, вбивавший элементы уличного просторечия, пошлую, литературно не очищенную манеру обывательского разговора, квалифицировался как «хулиганство» и «эпатаж». Слог высокий, сознательно освобожденный от разговорности, от примет повседневного быта,

ориентированный на предельно авторитетную духовную традицию, третировался как «вторичный» и «книжный». Между тем поэзия как раз и жива выходами за пределы господствующей нормы, неравновесностью своих стилевых оснований. Установка на средний стиль, в меру разговорный и в меру литературный, как раз и приводила к засылу посредственности, той серости, в которой тонут контрасты.

В результате, как в эпоху классицизма, поэзия у нас расслоилась на три «штиля», причем только один из них, «средний», пользовался статусом официально признанного и публичного. Два других, «низкий» и «высокий», были вытеснены в среду неформального общения, где приобретали популярность среди одной и той же, в основном молодежной аудитории, ориентированной на альтернативные способы художественного мышления.

Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрошению и примитивизации, а к предельному усложнению поэтического языка, в последнее время приобретает известность под именем метареализма¹. Метареализм — это не отрицание реализма, а расширение его на область вещей невидимых, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому пророку. То, что мы привыкли называть «реализмом», сужая объем понятия, — это реализм всего лишь одной из реальностей, социально-бытовой, непосредственно нас обступающей. Метареализм — это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано — «и горний ангелов

¹ Предложив этот термин в конце 1982 г. для обозначения нового стилевого течения, противоположного концептуализму, я не предполагал, что первый выход «метареализма» в печать обернется отрицанием и искажением его сути: «Метареалисты» — еще один титул представителей «поколения Нового Арбата», уже узаконенный в литературном обиходе... «Метареалисты» преуспели в отрицании национальных основ поэзии, во «всеземном» сознании, в ломке стиховой речи» (Золотцев в Ст. «Полистилистика», или Логическое мышление «граждан ночи». — «Литературная Россия», 1987, 13 февраля, с. 8—9). Такого рода стандартные обвинения не нуждаются в опровержении, но делают необходимым более подробное разъяснение самого понятия «метареализм».

полет», и все они входят в существо Реальности. Приставка «мета» была бы ненужна, если бы сам «реализм» не понимался усеченно, — она всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя ее к одному из подвидов¹.

Это расширенное и углубленное созерцание Реальности проявляется в творчестве О. Седаковой, Е. Шварц, И. Жданова, В. Кривулина, Д. Щедровицкого, В. Аристова, А. Драгомощенко, ряда других московских и ленинградских поэтов. Для них особенно значимы традиции «священной» и «метафизической» поэзии европейского средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма. Образ возрождается в его архетипическом значении, как проникновение — сквозь толщи культурных напластований — к мифологической праоснове. Если концептуализм сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него маску художественности, то метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его обобщенностью и смысловой объемностью мифа. В обоих случаях заметно тяготение новой поэзии к построению сверхвременных моделей действительности, совлекающих с нее историческую ткань и обнажающих стереотипы массового сознания или архетипы коллективного бессознательного. Поколение, духовно сформировавшееся в условиях исторического застоя, не могло не почувствовать замедления хода времени и не отозваться на него повышенной чувствительностью к вечным, повторяющимся ситуациям бытия.

Последовательный разрыв с усредненными нормами современного «литературного» языка осуществляет Ольга Седакова, автор книг «Время превращений», «Посвящение», «Строгие мотивы», «Дикий шиповник», «Старые песни», пока что, к сожалению, не опубликованных. Стихи О. Седаковой необычайно темны и прозрачны однове-

¹ Метареализм, несмотря на сходство приставки, имеет мало общего с сюрреализмом, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию, не опьяняет, а протрезвляет творческий разум. «С сюрреалистическими образами дело обстоит так же, как с образами, навеванными опиумом...» (Бретон А. Манифест сюрреализма). Сюрреалисты отталкивались от обывательски-трезвой, буржуазно рассудочной действительности, внося в нее причудливость опьяняющих грез. Метареализм отталкивается от чудовищной бессмыслицы, от пьяной хмари и марева, затянувшего исторический горизонт, и потому каждым образом зовет к пробуждению, к выходу из гипнотического опьянения одною, «этой» реальностью, к многомерному восприятию мира.

проведенная грань между «этим» и «тем», «здешним» и «запредельным». Символ у символистов — это стык двух резко различных значений, буквального и переносно-обобщающего, причем акцентируется сама двойственность этих планов, зазор и разрыв между ними. Каждое слово — намек, отсылающий куда-то вдаль и ввысь. Роза — это не просто цветок, это идея женственности, символ мировой души. Лодка не просто плывет по реке, она соединяет два берега и два мира, является символом духовного восхождения. Вот этой двойственности не терпит современное поэтическое сознание, которому чужд всякий нажим на «иное» в его противопоставлении «этому». Метареализм исходит из принципа *единомирия*, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, «мнимой» или «служебной», к другой — «подлинной». Созерцание художника фиксируется на таком плане Реальности, где «это» и «то» суть одно, где всякий намек и иносказание становятся почти непристойными — ведь все, о чем можно говорить, должно быть сказано, а о том, чего нельзя сказать, не следует и говорить. В метареальных образах невозможно выделить прямое и переносное значение, соотнести их по принципу метафорического сходства или символического соответствия — образ значит то, что он значит, раздвоение противоречит его художественной природе. Сад у Седаковой — это Эдем, а не символ Эдема.

Вместо символа или метафоры у метареалистов выдвигается другая поэтическая фигура, которой не так-то легко найти место в традиционной классификации тропов. Эта фигура близка тому, что древние понимали под метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, — а *становится* ею. Всякого рода сходства, которые любила искать поэзия, — луны с лягушкой, молнии с фотовспышкой, березы с клавишами рояля (метафоры Есенина, Пастернака, А. Вознесенского) — это лишь знаки несостоявшихся метаморфоз, в ходе которых вещи реально, не иллюзорно обмениваются своими сущностями. Метареальная поэзия напряженно ищет ту реальность, внутри которой метафора вновь может быть раскрыта как метаморфоза, как подлинная взаимопричастность, а не условное подобие двух явлений. Метареализм — это не только «метафизический», но и «метафорический» реализм, то есть

поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет ее разошедшиеся значения — прямое и переносное.

Ты развернешься в расширенном сердце страданья,
дикий шиповник,

о,

ранящий сад мирозданья!

Дикий шиповник и белый, белее любого.

Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.

Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,
глаз не спуская

и рук не снимая с ограды.

Дикий шиповник идет как садовник суровый,
не знающий страха,

с розой пунцовой,

со спрятанной раной участка под дикой рубахой.

В стихотворении О. Седаковой «Дикий шиповник» нет сходств и соответствий, но есть непрерывная переплавка, преобразование сущности. Дикий шиповник — это образ всего мирозданья, в котором тернистый путь ведет к заповедному саду, страданье — к спасению. При этом сущность образа прорастает в нем через его собственное расширенное, превращенное бытие, а не отсылает к чему-то иному: в дикорастущем кусте раскрывается природа одичавшего вселенского сада и одновременно — высшая природа Садовника, чье страданье возделывает этот сад и превращает «спрятанную рану» в «пунцовую розу». Поэтически точно обозначено и место лирической героини — у ограды, в ожидании встречи, которая уже растворила взгляд во взгляде и вот-вот захватит все ее бытие. Развертывание образа: насаждение — сад — садовник (за которого, по преданию, был принят воскресший Спаситель) — напоминает прорастание семени, в оболочке которого уже заключено будущее растение: здесь органика превращения, а не техника уподобления. Вся поэзия О. Седаковой, если подыскивать ей предельно краткое, однословное наименование, может быть названа поэзией преобразования.

Метареален и мир поэзии И. Жданова, простертый в область прозрачного, где выявляются чистые прообразы вещей. Ветер, зеркало, память, веянье, таянье, отраженье — мотивы, проходящие через всю его книгу и последовательно развоплощающие субстанцию предметов:

Умирает ли дом, если после него остаются
только дым да объем, только запах бессмертный жилья?

Как его берегут снегопады,
наклоняясь, как прежде, над крышей,
которой давно уже нет,
расступаясь в том месте, где стены стояли...
Умирающий больше похож на себя, чем живущий.

Сущность вещи обнаруживается в ее возвращении к первоначальному или предназначенному образцу, смерть произносит заповедное, всепроясняющее слово о жизни. Жданов — мастер изображать формы, уже как бы лишившиеся субстанции, но обретающие себя в памяти, ожидании, в глубине зеркала или оболочке тени. Часто эта выделенность сущности, пережившей свое существование, дается в чеканной формуле: «Ты вынут из бега, как тень, посреди /пустой лошадиной одежды» («Прощай»). «Ты падаешь в зеркало, в чистый, / в его неразгаданный лоск. /На дне его ил серебристый, / как лед размягченный, как воск» («Портрет»).

Мы привыкли к тому, что река имеет глубину, а предметы — тяжесть; у Жданова «плышет глубина по осенней воде, /и тяжесть течет, омывая предметы» — свойства вещей более изначальны, чем они сами, «летит полет без птиц».

Поэтическая интуиция Жданова пробуждается на грани исчезновения вещей, уводя нас в мир чистых сущностей. — зато сами эти сущности обретают зримые очертания. Уже в первой строке сборника задан принцип нового виденья: «И зеркало вспашут...» — поле, на котором работает отец, станет зеркалом, в котором растворится прошлое, зато зеркало обретет субстанцию, в которую погрузит свой плуг память. Жданов вроде бы изображает небытие: тень, переходящую во тьму, ветер, переходящий в пустоту, отражение, переходящее в мнимость, — но при этом изображает с каким-то очень точным, математически выверенным знанием. Ведь форма сама по себе — бестелесна, как число, но именно поэтому она точна — на пределе развоплощенности рождается абсолютное знание и высшая строгость.

Из «Оды ветру»:

Ты рябью роешь зеркала,
тебя рисует, как игла,
перемещение веток.
И если зеркало падет,
оно лицо мое прольет,
и в жилы смертные войдет
предощущенье света.

Здесь таянье вещества описано почти с непреложностью физического закона: ветки «перемещением» обнаруживают плоть ветра, ветер рябью обнаруживает плоть зеркала, зеркало отраженьем обнаруживает плоть лица, лицо смертью обнаруживает плоть света. Некая плоть входит во что-то более бесплотное, на грани своего развоплощения обнаруживая уже иную, как бы воскресшую плоть тех существ, в которых она умирала. Поэзия Жданова рисует вполне зримое, объемное бытие вещей, ушедших в свое отражение, или тень, или память, или ожиданье — и там нашедших себя с большей очевидностью, чем то текучее бытие, из которого они изошли. Тем же самым актом, каким вещь тонет в глубине своей сущности, эта сущность всплывает на поверхность и является нам: умирание равно воскресению.

5. ОТ МЕТАФОРЫ К МЕТАБОЛЕ

Особенность нового стиливого течения порой усматривают в его приверженности к метафоре, пишут о И. Жданове или А. Еременко как о «метафористах». Как видим, это не просто терминологическое заблуждение — но непонимание сути новой поэзии. Под знаменем метафоры в поэзию входило поколение А. Вознесенского, расцветившее волшебными узорами сходств и подобий скучную ткань повседневной действительности, расставившее на ее пути множество преломляющих призм и зеркалец. Однако через метафору действительность лишь находит свое подобие в другой действительности — они остаются разведенными, взаимно не преобразенными, как реальность и впорхнувшая в нее иллюзия. Вот перед нами олени, скользящие через лес, — и вдруг на миг в этой глуши вспыхивает призрак городского уличного движения, чтобы тут же погаснуть: «олени, как троллейбусы, снимают ток с небес» (А. Вознесенский). Метафора или сравнение — это вспышка, более или менее яркая, но неизбежно гаснущая, ибо привносится в реальность откуда-то извне, чтобы на миг осветить ее и запечатлеть. Новая поэзия ищет источник света в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его одновременную и безусловную принадлежность разным мирам. Такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на «реальное» и «иллюзорное», «прямое» и «переносное», но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность, мы, в отличие от метафоры,

назовем *метаболой* (древнегреческое «перемещение», «превращение», «поворот»).

Сопоставим два образа, внешне сходных по предметной мотивации, но глубоко различных по структуре, — метафорический и метаболический. У Вознесенского — «Осень в Дилижане»:

Как золотят купола
в строительных легких лесах —
оранжевая гора
стоит в пустынных лесах.

Метафора делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и отображающее подобие. У Вознесенского четко заявлена точка отсчета, описываемый предмет — природа Дилижана, по отношению к которому привлекаемое подобие — купол церкви — призрачно и условно, как бы парит над действительностью, не проникая в ее состав, отслаиваясь, на правах красочного, живописно подобранного соответствия. Осенняя листва похожа на золотой купол. Леса, восходящие на дилижанскую гору, похожи на строительные леса, воздвигаемые вокруг церкви. Вознесенский — блестящий поэт метафорических подобий, ассоциативных всплесков, двойных перемежающихся образных рядов. Но вот как та же предметная основа преобразована в уже цитированных стихах нового поэта — Александра Еременко: «В густых металлургических лесах, / где шел процесс создания хлорофилла, / сорвался лист. Уж осень наступила / в густых металлургических лесах...»

Перед нами образ-метабола: «леса» поворачиваются к нам то перевозданной, то производственной своей стороной, причем в этом круговращении нет «опорной» реальности к «надстроечной» иллюзии, но есть сама действительность, чреватая превращениями. Метабола — это образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам, — техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплелись растительные и металлургические черты. Разве это не реальность, внутри которой мы живем, не реальность наших индустриальных пейзажей, в которых проволока прорастает сквозь искореженное дерево, а дере-

во — сквозь проржавевшую балку? Это причудливая, барочная, босхианская реальность, которая сама по себе еще и ирреальна, — но задать в ней точку отсчета, вывести технику из органики или органику из техники, художник уже не рискует, точнее, не узурпирует себе такого права (не случайно Босху Еременко посвятил целую поэму). Метабола работает на самораскрытие реальности во всей чудесности или чудовищности ее превращений. Если метафора, заново внедренная в нашу поэзию поколением 60-х годов (А. Вознесенский, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, Р. Рождественский), — это готовность поверить в чудо, то метабола — это способность его осязать.

Поколению 80-х годов, во всяком случае тем поэтам, которых принято называть метареалистами, свойственно недואльное построение образа: на место условного сходства вещей становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности. Знаменательно, что движение от метафоры к метаболе подчас разворачивается в пределах одного стихотворения, как бы воспроизводя направление общего поэтического сдвига. «Домашний зверь, которым шорох стал / и ход лесной, — вот этот стол уютный. / В своей глуби он дикий быт смешал / с возней корней, таинственной и мутной». В первых двух строках И. Жданова — намек на традиционную метафору: стол похож на четверолапое зверя. Но это лишь зрительное подобие, за которым поэт угадывает глубинную причастность стола дремучему лесному бытию, которое все еще длится в его древесном составе, выдавая себя то глухим скрипом, то узором, вступающим из-под скатерти: «И иногда с поверхности его / под шум ветвей. замешенный на скрипе, / как скатерть рук, сползает торжество / медвежьих глаз, остановивших липы, / их мягкий мед, скользящий по стволам, / сквозь лапки пчел, сквозь ледящий запах. / И в этот миг живут по всем столам / немые лица на медвежьих лапах». Несколько упрощая, можно сказать, что тут существенно не сходство, а прямое прикосновение, принадлежность, то самое «при чем», которого недостает метафоре. Медвежье и пчелиное образуют один мир с древесным, их соединяет влекущий медовый запах, тысячи «прилипчивых» взглядов и прикосновений, избородивших поверхность ствола, одушевивших его сущность; и все это большое и малое зверье, рыскавшее у корней, роившееся в кроне, теперь вошло в существо стола и дремучими лицами проступает в его смутных узорах.

Метафора родилась в результате закономерного, исторически необходимого расчленения мифологического образа-метаморфозы, воплощавшего единство и взаимопревращаемость всех вещей, на «отражаемое» и «отражающее», «прямое» значение и «переносное», между которыми установилась условная связь по сходству. Но такой эстетический дуализм, искусственно обособляющий образ от реальности, перестает удовлетворять современное творческое сознание, устремленное к «реализму в высшем смысле». И метафора теперь в свою очередь преодолевается изнутри, восходя от раздвоенности к усложненному единству, от внешнего подобия далеких вещей к их необходимому соприсутствию в одной раздвинутой реальности. Конечно, здесь не приходится говорить о *возвращении* к древнему синкретизму, но о стремлении преодолеть условность метафоры *поступательно*. Образ-метабола — путь искания такой целостности, которая уже не сводится к простому тождеству и «оборотничеству» всех явлений, как в метаморфозе, но и не разводит их уподоблением по одному признаку, как в метафоре, а возводит на новый уровень поэтического сознания, где *правда мифа* трезво и почти научно обоснована *фантастичностью* самой *действительности!*

6. ШКАЛА ПОЭТИЧЕСКИХ СТИЛЕЙ

Как и в науке, в искусстве время от времени происходит смена творческих парадигм, с той разницей, что последующая не отменяет значимости предыдущей. В поисках преемственности мы нередко упускаем рождение нового. В 60—70-е годы в нашей поэзии господствовала парадигма, определяемая соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей. На одном фланге стояли А. Вознесенский, Р. Рождественский, В. Соснора, на другом — Н. Рубцов, В. Соколов, А. Жигулин, другие «тихие» и «деревенские» поэты. Посредине этой шкалы находились поэты, искавшие гармонического соотношения условных и жизнеподобных, интеллектуальных и эмоциональных начал — А. Кушнер, О. Чухонцев, В. Леонович.

В 80-е годы в поэзию входит новая парадигма, определяемая соотношением концептуального и метареального направлений. Между их представителями — та полная противоположность, которая бывает только между современниками. Время распадается на крайности, чтобы дойти до края своих возможностей.

Концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, слов от вещей. Наивно-массовое сознание служит здесь предметом рефлексивного воспроизведения и расщепления, анализа и критики. Концепт — это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью очуждающий, гротескно-иронический эффект.

Метареализм — это поэтика многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений. Условность метафоры здесь преодолевается в безусловности метаболы, раскрывающей взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров. Если метафора — это осколок мифа, то метабола — попытка восстановления целостности, индивидуальный образ, направленный к сближению с мифом, взаимопроникновению идеи и реалии, насколько это возможно в современной поэзии.

Внутри одной и той же культурной ситуации концептуализм и метареализм выполняют две необходимые и взаимно дополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность. Словесная ткань концептуализма неряшлива, художественно неполноценна, раздергана в клочья, поскольку одна из задач этого направления — показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысляем мир. Метареализм создает высокий и плотный словесный строй, ища пределов преображения вещи, приобщения к смыслу, поэтому он обращен к вечным темам или вечным прообразам современных тем, насыщен архетипами: слово, свет, смерть, земля, ветер, ночь. Материалом творчества служит природа, история, высокая культура, искусство разных эпох. Концептуализм, напротив, показывает мнимость всяких ценностных обозначений, поэтому своими темами он демонстративно приобщен к сегодняшнему, преходящему, к коммунальному быту, массовому сознанию, низшим, вульгарным формам культуры. (Промежуточное положение между высоким и низким занимает мир техники и науки, к терминологии которых часто прибегают А. Еременко, А. Парщиков, И. Кутик, стоящие посредине между этими двумя направлениями.)

Между метареалистами и концептуалистами в публич-

ных дискуссиях нередко заходят споры. С точки зрения метареалистов, концептуализм — это даже не искусство, а явление современной культуры, отражение ее низовых слоев, творчески бедное и преходящее, как и они. Исчезнут пошлые реалии современного быта — утратят значение и концептуальные стихи. С точки зрения концептуалистов, метареалисты повторяют зады прежних художественных эпох и систем, впадая в выпренье, давно отработанные поэтизмы вместо того, чтобы нащупать новую позицию — опредмечивающую, концептуализирующую сам язык поэзии. Личность, выступающая автором материальных стихов, — всего лишь персонаж стихов концептуальных.

Вполне естественно стремление каждой из эстетических платформ обнять собой или опрокинуть другую. Тем более что полемика между метареализмом и концептуализмом по своей чисто логической сути воспроизводит давний и безысходный спор между реализмом и номинализмом (другое название — «концептуализм») в средневековой философии: обладают ли общие идеи (например, «любовь», «благо», «красота») полнотой реальности или они ограничены лишь сферой слов (номинаций) и понятий (концептов)? Трудно разрешимый логически, этот спор по-разному разрешается и в современной поэтической практике: одной своей стороной идеи и реальность слиты, другой — разобщены. Устремление к цельности проводится до конца в метареализме, к расщеплению — в концептуализме. В одном случае выявляются творческие потенции реальности, способной к слиянию с идеей, в другом — ущербность идей, схематизированных вплоть до отслоения от реальности. Современная культура была бы неполна, если бы из нее было вытеснено одно из начал: аналитически-рефлексивное, концептуальное, или синтетически-мифологическое, метареальное.

Подчеркнем, что метареализм и концептуализм — не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, — стилевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей. Самый последовательный и крайний метареализм — поэзия О. Седаковой, сквозь которую прозрачно и почти бестелесно проступает ее архетипическая основа. И. Жданов, разделяя эту устремленность к извечным, «платоническим» прообразам вещей, динамизирует свою образную систему обращением к современным реалиям. В таких его

стихотворениях, как «Рапсодия батареи отопительной системы», создается напряженное отношение между традиционной, чистой архетипикой «воды», «розы», «Орфея» и причудливо вторгшимися в этот прозрачный мир чужеродными «кенотипами»¹, новообразами «чугунных русел», «газеты», «консервного ножа».

Далее в этом пространстве перехода от метареализма к противоположному полюсу выделяются стилевые области таких поэтов, как А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко. Их привлекает именно кенотипический уровень современной цивилизации, изобилующей новыми вещами и понятиями, исходный смысл которых не был задан предысторией и мифологией, но требует столь же обобщающего, моделирующего подхода. В их стихах — «молекулярные двойные спирали», «контакт тактильный», «гипотетичные медианы», «конструкция кронштейна» и прочие техницизмы, осмысленные не как бытовые детали эпохи НТР, а как таинственные прообразы грядущего мироздания, как знаки выплывающей из мглы неведомой цивилизации, ее эсхатологические знамения. Восходя к традициям футуризма с его вкусом к современности, к технической пластике вещей, эта поэтика лишена его социально-эстетической воинственности и проповеднического утопизма — восторг перед будущим вытеснен пристальным, зрительно цепким вниманием к настоящему, к данности как таковой, к протяженности и длительности вещей. Такая поэзия уже не футуристична, а скорее *презентальна* — как поэзия присутствия, поэзия настоящего (лат. *praesens*).

Презентализм утверждает само присутствие вещи, ее видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие ее осмысленности. Между крайностями поэтического монизма (слияние вещи и смысла) и дуализма (их разобщенность) здесь вырисовывается особый, срединный подход к реальности, близкий к феноменологическому описанию. Поэтическое произведение строится как последовательность разных взглядов на вещь, способов ее восприятия и запечатления, которые в совокупности суть проявления ее собственной сущности. Так «сом» у А. Парщикова — это совокупность всех его восприятий: зри-

¹ Кенотип (от др.-греч. «*kainos*» — новый), в отличие от архетипа, — образная формула, обобщенная схема-эйдос исторически новых явлений, таких, как «метро», «пляж», «газета» (подробнее об этом понятии см. ниже, в «Заметках о культуре и современности»).

тельных и осязательных, в воде и на суше, наяву и во сне:

Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея.
Всплывая, над собой он выпятит волну.
Сознание и плоть сжимаются теснее.
Он весь как черный ход из спальни на Луну.

А руку окунешь — в подводных переулках
с тобой заговорят, гадая по руке.
Царь-рыба на песке барахтается гулко
и стынет, словно ключ в густеющем замке.

(А. Парщиков, «Сом»)

Вещь есть явленность вещи, сумма ее преломлений через разные визуальные среды и знаковые коды. Вещь не соединена с идеей и не противопоставлена ей, а сама по себе есть «идея», т. е., в исконном древнегреческом значении слова, «видимость» — то, что представляет, «презентирует» самое себя. Принцип такого мировидения, которое изнутри себя есть мироздание, выразили и А. Парщиков: «я стал средой обитания зрения всей планеты», и И. Кутик в своей «Оде на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море»:

На этом гребне, что пробрезжил
как судорога, вдоль излук
осевших круто побережий,
Восток перескочил на Юг.
Вот так, играя возле глаза
калейдоскопом, можно сразу
увидеть всех формаций связь.
когда по воле первой встряски
тасуются узоры, краски,
но все — лишь взора ибостась.

В этом же среднем стилевом диапазоне между полюсами метареализма и концептуализма находится и поэзия Александра Еременко. Однако в отличие от Парщикова и Кутика, которые как бы сращивают, сглаживают стилистические диссонансы высокого и низкого, природного и технического, духовного и бытового, сводя их в пространство всеобъемлющего, «многоочитого» видения, Еременко заостряет эти контрасты, выявляя несводимость разных планов бытия, швы и зазоры между ними:

Громадный том листали наугад.
Качели удивленные глотали
полоску раздвигающейся дали,
где за забором начинался сад.

Все это называлось — детский сад,
а сверху походило на лекало.
Одна большая няня отсекала
все то, что в детях лезло наугад.

И вот теперь, когда вылезит гад
и мне долдонит, прыгая из кожи,
про то, что жизнь похожа на парад,

я думаю, какой же это ад...
Ведь только что вчера здесь был детсад,
стоял грибок и гений был возможен!

Сонет строится на контрастах — не только семантических («сад» — «ад», «гад» — «гений»), но и стилистических («полоска раздвигающейся дали» — «долдонит, прыгая из кожи», «вылезит гад» — «гений был возможен»). Еременко — поэт очень резких, рельефных очертаний, каждый знак выпячен в своем значении. Но это не концептуалистская гипертрофия знака за счет значения, не выявление и выпотрашивание самых изначальных схем эстетического восприятия. Архетипы здесь сохраняются в глубине, в подтексте, не опредмечиваясь, не выставляясь в качестве опустошенных стереотипов. Так, в данном сонете угадывается архетипика невинного детства и райского сада, в который проникает пресмыкающееся, от дьявольской гордыни выпрыгивающее из собственной кожи — и наводящее порчу на человеческий род своей «парадной» лезтью, ввергающее в грех и соблазн — преддверие ада. Разумеется, все это не первый, прозрачно-сквозящий слой значений (как, например, в стихах О. Седаковой), но второй, уже задвинутый плотной заставкой современного быта и социума.

Двигаясь дальше вдоль этой стилевой шкалы, мы переходим в область концептуализма, — этот сдвиг продемонстрирован у Д. Пригова, для которого вся реальность, и даже глубинно-архетипические ее слои, уже становится полем концептуальной игры, хотя и проведенной по правилам более или менее традиционного, раешно-«дурацкого» стихосложения. Еще дальше в сторону концептуального предела — Всеволод Некрасов, пользующийся в основном материалом служебных и вводных слов, междометий и прочих абстрактнейших элементов языка. Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие «того», «это вот», «так ведь», «ну и», мог бы писать Акакий Акакиевич. Это словарь бедного человека, маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей, невразумительной словесной каше,

состоящей из канцеляризов или превращающей в канцеляризы даже такие слова, как «весна» или «синий» — они повторяются в одном стихотворении по 10—20 раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, в союз или частицу. Поэзия В. Некрасова — это поэзия служебных слов, произносимых с небрежностью ворчуна и настойчивостью заики, угасающая, иссякающая, задремывающая речь, в которой эстетически осваивается само качество монотонности, бедности, минимальности. Наконец, Лев Рубинштейн представляет самый крайний и последовательный концептуализм: он пользуется уже не словами, а готовыми словесными блоками, схемами типа карточек в каталоге, пунктов в служебной инструкции или команд в системе АСУ.

Так от архетипа — через кенотип — к стереотипу, через тончайшие сдвиги в отношениях идеи и вещи, покрывается все поле образных возможностей новой поэзии.

При этом индивидуальный стиль актуализируется в современной поэзии не принадлежностью к той или иной группе или направлению, а включенностью в само поле их противостояния, через которое разворачивается диалектика художественного образа, стремящегося в одном своем пределе к мифу, в другом — к концепту. Метареализм и концептуализм, а также промежуточная зона между ними, которую можно обозначить как презентализм, — этими наименованиями очерчиваются новые образные формации, между которыми остается достаточно свободного пространства, чтобы в нем мог возникнуть новый, сколь угодно крупный по дарованию поэт.

В последнее время приобрело популярность выражение «экология культуры». Как правило, под ним понимается сбережение культурного наследия прошлого, задача достойная и неотложная, если учитывать колоссальный размер зияний и хищений в истории нашей культуры, от Древней Руси до последних десятилетий.

Но экология — это дисциплина не только охранительная, но и творческая, это система взаимоотношений человека с живой, питающей его средой, какой в данном случае выступает современная культура. Важнейший урок наших прошлых потерь — бережность к настоящему. Иначе, восторгаясь памятниками старины, мы можем не оставить потомкам памятников своего собственного времени. Ниги-

лизм многолик: вчера он требовал разрушения древних святынь, апеллируя к светлому будущему; сегодня, надев личину консерватизма, он требует положить конец «модернистскому безобразию», «авангардистским выходкам», апеллируя к светлому прошлому.

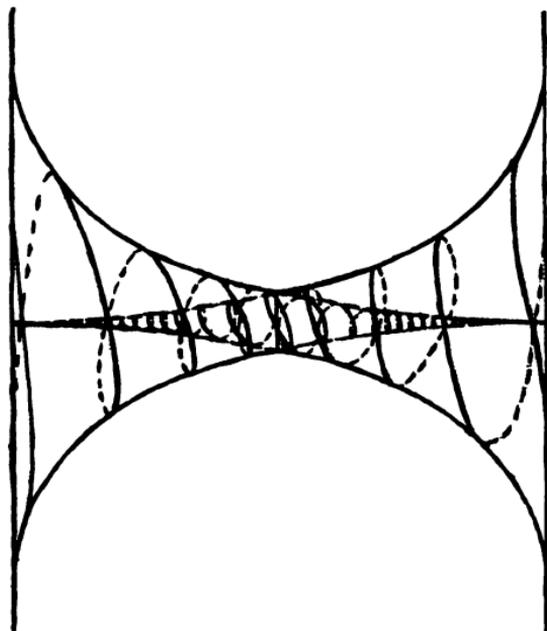
Экология культуры требует признать достойными существования все виды и типы творчества, которые в своем взаимодействии образуют многосложную культурную систему: удалим одни элементы — разрушатся, лишатся питания и значения другие. Опыт биоценоза: уничтожь «вредителей» — переведутся ценные, «полезные» породы. Если уж по отношению к растениям и животным наше знание и власть не всемогущи, то тем более не нам и решать, кто из нас самих «вреден», а кто «полезен», — разберутся потомки, им бы только оставить предмет и возможность для разбора — живую культурную среду обитания. Выбросим то или иное современное течение из читательского обихода — прервутся каналы, связующие нас с символизмом, футуризмом, обэриутами, а без них наше поэтическое наследие непоправимо оскудеет. Эгоцентризму того или иного направления, желающему вытеснить все остальные, нужно противопоставить *эко-центризм* — самосохранение культуры во всей разности и дополнительности ее составляющих.

1983, 1987

РАЗДЕЛ



ПАРАДОКСЫ
НОВИЗНЫ



КРИТИКА В КОНФЛИКТЕ С ТВОРЧЕСТВОМ

1. ПАРАДОКСЫ «КРИТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ»

Критики, говоря от имени писателей, в конце концов успешно заменили их.

Сол Беллоу,
«Скептицизм и глубина жизни»

Выражения «критический момент», «критическая ситуация» сделались очень популярными в западной литературной прессе двух-трех последних десятилетий. При этом, как правило, имеется в виду, что ситуация в *критике* должна характеризоваться как *кризисная ситуация*¹.

Верна ли эта характеристика? Не затушевывает ли она тех фактов, о которых говорил французский критик Роже Кайюа на одной из сессий Международной ассоциации литературных критиков (Реймс, 1972): «Мир еще не знал такого обилия критических работ, как в наши дни... Широкая публика ищет их, обсуждает, проявляя к ним несравненно больший интерес, чем прежде. Мы живем в литературный век критики...»?²

Что же оправданней: тревога — «критическая ситуация» или воодушевление — «век критики»? На самом деле перед нами две неразделимые грани одного крайне противоречивого явления. В XX веке не вновь парадокс, когда кризис происходит не от недостатка, а от переизбытка производительности в какой-нибудь области материальной и духовной культуры. В данном случае именно возрастающая активность критики вызывает девальвацию тех худо-

¹ См., напр., сб. ст. «The Critical Moment». L., 1964; Jean R. Une situation critique.— In: Les Chemins Actuels de la Critique, P. 1968; Bergonzi B. Critical Situations: From the Fifties to the Seventies.— «Critical Quartely», v. 15, № 1, Spring 1973.

² «Вопросы литературы», 1973, № 8, с. 303.

жественных ценностей, которые критика по своей природе призвана оберегать.

Вспомним, что само выражение «век критики» вошло в обиход в середине 50-х годов, после известной статьи американского поэта и критика Рэнделла Джэррелла, где оно употреблялось преимущественно в негативном смысле. Джэррелл провозгласил наступление эры нового «александризма» — «мелочного, педантичного, унылого, много-речивого, клишеобразного, самодостаточного критицизма, одержимого манией величия»¹. Следы пагубного, разлагающего влияния критики на литературную жизнь Джэррелл видит повсюду: писатели разучиваются писать (всё, кроме критики друг на друга), потому что их слишком упорно и навязчиво этому учат; читатели разучиваются читать (все, кроме критики), потому что литература все чаще доходит до них во вторичной, отраженной форме эссе или статьи, рецензии или обзора, краткой рекламной аннотации или пухлой исследовательской монографии. Отсюда самоочевидный, как аксиома, вывод: «Век критики — это не век созидания и не век чтения, это — век критики»².

Спустя некоторое время был дан еще более яркий пример скептического отношения к «прогрессу» критики, влекущему опасные последствия для творчества. Пример особенно поучительный, потому что он исходил от такого признанного авторитета, как Томас Элиот, который сам неустанно на протяжении нескольких десятилетий проповедовал строжайшую дисциплину критической оценки и самооценки и возвел критику, в глазах двух-трех поколений англичан и американцев, в едва ли не более высокий литературный ранг, чем поэзию. Лекция о критике, которую он в 1956 году прочел в Миннесотском университете, собрала огромное количество слушателей (по утверждению некоторых наблюдателей, за всю историю США ни одно публичное выступление поэта с чтением стихов не привлекало такой аудитории) и должна была, по всей вероятности, стать своего рода апофеозом «века критики». Но Элиот, назвав свою лекцию «Границы критики», придал ей прямо противоположную направленность. Критике, предупредил он, угрожает превышение своих полномочий, забвение собственных границ: переступая их в разных

¹ Randall Jarrell. The Age of Criticism.— In: Poetry and the Age. L., 1955, p. 73.

² Ibidem.

направлениях, литературная критика либо утрачивает контакт со своим предметом и перестает быть «литературной», либо утрачивает специфику своего метода и перестает быть «критикой»¹. Нужно отдать должное пронизательности Элиота: он пошел как бы против созданного им самим течения, ибо увидел опасности «разлива» критики, выхода ее из собственных берегов, когда она поглощает собой литературу или растворяется в ней.

Если в 50-е годы наиболее дальновидными оппонентами «безбрежной» критики были поэты, то в 60-е годы эта тема начинает живо затрагивать самих критиков, которые чувствуют как бы некоторую тщету своих профессиональных усилий, внутренний обесмысливающий их парадокс. В Лондоне был выпущен в свет сборник «Критический момент», участники которого — видные ученые и критики Запада — с тревогой анализировали усиливающуюся в критике тенденцию к автономии, к цеховой замкнутости, к освобождению от обязательств перед литературой и читателями. Как указывал тогда английский критик Джордж Стейнер, «если вообще критик является слугой поэта, то сегодня он ведет себя как господин»². Беспокойство за судьбу литературы в «век критики» стало доминирующей нотой и в последующих многочисленных публикациях такого рода (отчасти по материалам специально организованных коллоквиумов)³. Современный критик, усвоивший постулаты гегелевской философии, часто обладает большой совестью: в собственных профессиональных успехах ему чудится исполнение горестного пророчества о гибели искусства, сдающего свои позиции понятийному, дискурсивному мышлению.

Но «критическая ситуация» имеет не только психологическую подоплеку. Первоочередное внимание обращают на себя ее социальные аспекты, связанные с издательской политикой, с рекламой и имеющие даже чисто количественное выражение. Подсчитано, например, что во Франции за одно десятилетие (1956—1966) вышло в свет такое количество критических работ, которое составляет примерно

¹ Eliot T. S. *The Frontiers of Criticism* (A lecture). University of Minnesota Press, 1956, p. 3.

² *The Critical Moment*, p. 22.

³ Назовем некоторые из них: «The Arts and The Public». Chicago — L., 1967; «Les Chemins Actuels de la Critique». P., 1968; «Kritik: von wem — für wen — wie. Eine Selbstarstellung der Kritik». München, 1969; «The Politics of Literature». N. Y., 1972.

половину от числа изданных романов (если учесть разницу в масштабах книжных рынков, то налицо внушительная диспропорция, которая, по-видимому, еще возросла за последнее время). В ФРГ сборники критических статей и рецензий нередко выпускаются более высокими тиражами, чем соответствующие литературные произведения, которые в них анализируются¹. Что касается литературных журналов, то в свое время Р. Джэррелл произвел любопытный подсчет среднего распределения в них печатной площади: выяснилось, что две с половиной страницы отводятся поэзии, одиннадцать — прозе (рассказу), 134 страницы — критике². Современный читатель может спустя двадцать лет заглянуть в свежий номер какого-нибудь западного литературного журнала («Партизан ревью», или «Тель-Кель», или «Акцентэ», например) и убедиться, что эти цифры нисколько не устарели, разве что утратили характер сенсационности.

Соответствующим образом ведет себя литературная реклама. Можно вспомнить жалобы двух американцев — писателя и преподавателя высшей школы — на то, что в популярном нью-йоркском книжном обозрении фамилии критиков на обложке печатаются более крупным шрифтом, чем фамилии писателей (например, Л. ТРИЛЛИНГ о Д.-Г. Лоуренсе, С. ЗОНТАГ о П. Вайсе)³.

Последний факт, может быть, не заслуживал бы упоминания, если бы в столь наглядной форме не отражал новое, весьма необычное соотношение профессиональных престижей на Западе. Еще такой писатель, как М. Пруст, мог позволить себе заметить со здоровым сознанием собственного превосходства, что критик является фигурой принципиально ущербной, завершающей себя с помощью чужого творчества. Нет недостатка в жестоких обвинениях и упреках такого рода и в наши дни. Но в целом ситуация в корне изменяется, и ныне уже мало кого удивила бы заискивающая или даже подобоострастная интонация в разговоре писателя с критиком, в свое время так поразившая бальзаковского Люсьена де Рюампре, приехавшего за литературной славой из провинции в Париж. Современный Люсьен де Рюампре мог бы, никуда не выезжая из провинции, прочитать следующее наставление в книжечке под

¹ Kritik: von wem — für wen — wie, S. 20.

² Jarrell R. Poetry and the Age, p. 81.

³ The Arts and The Public, p. 49—50, 88.

броским заголовком «Как преуспеть в литературе» (одной из американской серии «Как преуспеть в жизни»): «Нужно отдавать себе отчет, что они (критики. — М. Э.) играют куда более значительную роль, чем прозаики или поэты. Вы должны всегда держаться на стороне критиков. Художественное произведение может само по себе иметь некоторые достоинства, но существует оно ради того, чтобы критики могли заниматься своим делом»¹. Этот забавный пассаж, иллюстрирующий литературный кодекс начинающего карьериста, лишь по-своему преподносит ту «переоценку ценностей», которая совершается ныне и в гораздо более изощренной, методологически разработанной форме. Говорил же, например, вполне серьезно на московской сессии МАЛК (1973) американский критик Джон Браун, что «текст — это предлог, критик существует сам по себе — только для себя»².

На Западе выдвигаются самые разные объяснения происходящего «критического взрыва»: от сугубо философских, метафизических, спекулятивных — с почти обязательной ссылкой на гегелевское предвидение упадка искусства, вытесняемого рассуждением об искусстве, — и до конкретно-социологических, вроде того что хроническая безработица в странах капитала приводит к вынужденной специализации части населения в гуманитарных областях и создает перевес профессиональных литературных кадров над творческими личностями. Однако, по-видимому, парадокс, ставящий критику в обратную зависимость от престижа литературы и превращающий ту и другую из союзников в соперников, может объясняться только внутренними противоречиями самой художественной культуры, формы которой постепенно отделяются от функций. Критика перестает быть посредником литературы в ее связях с обществом, с читателями и становится самостоятельной культурной инстанцией, обслуживающей свои потребности с помощью литературы и отчасти за ее счет.

Наивными представляются рассуждения некоторых западных теоретиков о том, что можно предотвратить дальнейшее развитие «критической ситуации» путем резкого ограничения числа публикуемых работ, содержание которых предлагается переводить в память электронно-вычис-

¹ Цит. по: *The Arts and The Public*, p. 49.

² «Иностранная литература», 1973, № 12, с. 231.

лительных машин, или путем изменения академического распорядка, требующего от преподавателей университетов и колледжей повышенной авторской активности¹. Ведь привилегированное положение критики по отношению к литературе, хотя и проявляет себя наиболее красноречиво в масштабе целой культурной ситуации, создается гораздо раньше — внутри отдельной статьи, отзыва, рецензии. Все дело — в отношении метода критики к ее предмету: подчиняется ли она его законам или навязывает ему свои; доносится до читателя художественное воздействие произведения или теряется в самом процессе интерпретации. Одна статья, даже одна строка может не менее радикально расправиться с литературой, оттеснить ее на задний план и занять ее место, чем бесконечный ряд критических публикаций.

Вот почему в «критической ситуации» самого пристального внимания заслуживает ее методологический аспект.

2. БЛИЖЕ К ТЕКСТУ — ДАЛЬШЕ ОТ ЛИТЕРАТУРЫ

Теперь хорошей рецензией считается та, которая делает ненужным чтение книги.

Р. Моррис. «Вот какие дела»

Пожалуй, ни о чем литературная критика на Западе в XX веке не говорит с такой охотой, как о раскрытом ею секрете литературности литературы. В этом она видит свое выгодное отличие от критики предшествующего века, которая будто бы была литературной лишь номинально, на деле же занималась совершенно посторонними вещами: историей, психологией, политикой и т. д.

Действительно, основное свое назначение западноевропейская критика второй половины XVIII и XIX века (то есть с самого начала своего выхода к широкой публике) усматривала в том, чтобы соотносить художественное произведение с окружающей его и выразившейся в нем реальностью. Для просветительской критики — это реальность общественного мнения, суждения, вкуса, для романтической критики — реальность личности художника-творца, для критики эпохи реализма — реальность истори-

¹ Ср. обсуждение этой проблематики в «The Politics of Literature», р. 18.

ческой эпохи, ее характеров и обстоятельств, отразившихся в произведении. «Вкус», «гений», «правда» — этим принципам, по-разному устанавливавшим связь литературы с действительностью, западная критика следовала на протяжении более чем полутора столетий. Но к концу XIX века они трансформировались настолько, что выявилась их недостаточность.

Принцип вкуса в своей предельно релятивизированной форме — «каждый имеет свой вкус» — лег в основу импрессионистической критики, обратившейся к личности самого критика и повествовавшей по поводу произведения о «приключениях его души»; с другой стороны, исследование внешних факторов формирования художественных вкусов составило одну из задач культурно-исторической школы. Романтическая критика раскололась на два направления: биографическое, которое свело суть гения к земной судьбе художника, и психологическое, углубившееся в особенности его апперцепции и ассоциативного аппарата. Наконец, принцип правды тоже был истолкован двояко: как соответствие жизненным фактам — у позитивистов, как соответствие «духу времени» — в духовно-исторической школе. Между всеми этими школами и направлениями шли перекрещивающиеся влияния и взаимодействия, но при этом дискредитировался сам исходный принцип реальности, все более утрачивавший полноту связей с эстетической сферой. Реальность, с которой теперь соотносили художественное произведение, — будь то реальность факта или впечатления, — была слишком узка, бедна, ограничена, чтобы претендовать на целостное объяснение искусства. Репутация критики и критиков в глазах художников упала в это время до низшей точки¹.

Тогда-то на фоне блекнущей вокруг искусства реальности ярче выступила реальность самого искусства, его формы, фактуры. И законно было бы, взяв за твердую отправную точку эту специфическую, как бы заново открытую реальность, восстановить в правах и ту, что к концу XIX — началу XX века была утеряна, но на этот

¹ По мнению Флобера, две самые абсурдные вещи на свете — это общество трезвости и литературная критика (если не пить, незачем собираться в общество; если не творить, незачем заниматься литературой). В таком же пренебрежительном тоне высказывался о современных ему критиках Л. Толстой: «Если художник в их суждениях будет искать отражения своего произведения, он отчаится».

раз включить ее в форму и в фактуру, раскрыть ее присутствие в самом произведении, а не только в соотношении с ним, и через это высветлить саму материальную оболочку произведения.

Но в западной критике с 20—30-х годов получил преобладание метод не включения, а исключения. В поисках некоей первичной и особенной литературной субстанции, которая по крайней мере гарантировала бы критике, что она занимается своим делом, а не историческим исследованием или лирической саморефлексией,— в поисках этой квинт-эссенции литературности критика стала отсекалть от литературы, как «привходящие моменты», все традиционные связи ее с реальностью. Отбрасывается не только «впечатление» или «среда», но и «вкус»; не только «биография» или «апперцепция», но и «гений»; не только «факт» или «дух», но и «правда». Универсальные принципы, выдвинутые эпохами Просвещения, романтизма и критического реализма и дискредитированные в какой-то мере импрессионизмом, психологизмом и позитивизмом конца XIX — начала XX века, теперь решительно отрицаются, вернее, как бы выносятся за скобки критики как не имеющие ничего общего с ее особыми задачами.

Исключение это производится в довольно категорических формах, что свидетельствует о ранней (не по возрасту) догматичности этих новых и новейших теорий. «Поэзия есть... не воплощение личности, но бегство от личности»¹, — писал Т.-С. Элиот в своем раннем эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1917), открывшем в критике, как говорили потом, эру реакции против романтизма. Столь же упорно стали развенчиваться критерии вкуса как слишком зыбкие и произвольные при оценке рассчитанных конструкций современных «гениев». В известной книге канадского исследователя Н. Фрая «Анатомия критики» проводится строгое, многократно оговоренное разграничение между «подлинной критикой, несущей прогресс в понимании литературы», и «тем, что принадлежит только истории вкуса и следует за прихотливыми колебаниями эстетических предрассудков и мод»². Мысль о том, что современная критика должна трактовать литературное произведение только в его отношении к самому себе и к другим произведениям, что на все прочие области

¹ Eliot T. S. Selected Essays, 4-th pr. N. Y., 1938, p. 11.

² Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957, p. 9.

наложен методологический запрет,— эта мысль в виде безапелляционных, аксиоматических утверждений входит в литературные словари и справочники. В одной из энциклопедий по литературе XX века, недавно вышедшей в Париже, помещена пространная статья Андре Акуна «Новые формы критики», в которой, в частности, говорится: «Ничто не дает критике оснований для сопоставления произведения с реальностью, чтобы судить о его правдивости (или хотя бы правдоподобию). Новая критика... доводит до крайности тенденцию брать в качестве объекта литературный текст, то есть соотносить его с ним же самим и с реальностью Книги, которой он принадлежит»¹.

Что же остается в результате всех радикальных редукций, посредством которых критика пытается определить свой предмет? Каков тот «материальный субстрат», «неразложимая квинтэссенция», которую критика в чистом виде хочет выделить из литературы, преждевременно полагая, что этот «субстрат» и есть литература? Ответ уже дан: в поисках последнего предела достоверности критика приходит к реальности «Книги» — к тексту. Не к произведению, но к тексту произведения (это разница!) — ибо то, что принципиально берется вне отношений художественного «производства» и «воспроизведения», является не *произведением*, но именно *текстом*, совокупностью определенных знаков в определенной последовательности, довлеющей себе и самодостаточной реальностью.

«Господин Текст» — это выражение Жана Рикарду довольно точно указывает место текста в современных критических исследованиях. Но как совместить преклонение критики перед текстом с той привилегированной ролью, которую она играет сегодня на Западе по отношению к литературе? Нет ли здесь противоречия? С одной стороны, критика тяготеет к прямому контакту с «первичной данностью», с «литературностью» литературы, старательно отделяет ее от всего, что может быть взято на подозрение как «нелитература». С другой стороны, критика не только не открывает читателю путь к прямому восприятию и оценке произведения, но, напротив: как с горечью замечает известный американский писатель Сол Беллоу, критика «встречает читателя заградительными барьерами интерпретаций. И публика послушно предоставляет себя

¹ A k o u n A. Les formes nouvelles de la critique.— In: La Littérature du symbolisme au nouveau roman. P., 1970, p. 97, 99.

в распоряжение этой монополии специалистов — «тех, без которых невозможно понимание литературы». Критики, говоря от имени писателей, в конце концов успешно заменили их»¹.

Как же могло получиться, что критика в XX веке, отдавая приоритет литературному тексту, в конечном счете сама завладела этим приоритетом? По-видимому, дело в том, что, старательно отделяя *литературу* от *нелитературы*, критика переступила внутреннюю, достаточно зыбкую грань между ними и стала отделять *текст* от *литературы*. Реальность самой литературы, вбирающая и преобразующая в себе реальность целого мира, оказалась по ту сторону «позитивной» и «достоверной» реальности текста. И критика приобрела на текст те исключительные права, которые раньше на него имели писатель или читатель. Вся полнота значений, которую текст обретал внутри литературы, внутри определенной духовной ситуации, созданной общением писателя и читателя и их принадлежностью своему времени, — вся эта полнота значений теперь стала достижимой для текста только внутри критического исследования. Установив диктат текста над действительностью, критика тем самым установила свой диктат над текстом; она стала для него как бы заменой действительности, придающей ему смысл и содержание. Существует прямая связь между двумя тенденциями: ослаблением зависимости текста от внетекстовой реальности и усилением зависимости текста от текстового анализа.

Кому служит текст? Тем, кто произвел его в «господина». Ни писатель, ни читатель к созданию такого «абсолютно чистого» произведения, как текст, непричастны. Оно просто не существует до тех пор, пока к нему не приблизится третье, «нейтральное лицо, критик, и не заявит: это произведение существует не для читателя и не для писателя — оно существует само по себе. Но ведь, по сути, это значит: оно существует для критика. Потому что только критик приходит к художественному произведению тогда, когда оно изъято из непосредственного эстетического обращения, из исторического круга значений и, следовательно, является просто «текстом». Нет ничего удивительного, что «текст», созданный интенциональной установкой критика, стал служить впоследствии лишь «предлогом»

¹ Bellow Saul. Scepticism and the Depth of Life.— In: The Arts and The Public, p. 23.

(Дж. Браун) для его работы. Отнятый у литературы текст используется критикой в своих целях.

При всем разнообразии школ и направлений в современной западной критике можно выделить две методологические процедуры, к которым все они так или иначе тяготеют: анализ и интерпретацию. Термины эти, конечно, условны, но их употребление наиболее унифицировано по сравнению с другими. «Анализ» связан исторической преемственностью с традициями англо-американской «новой критики», в частности с ее методом «пристального прочтения» (*close reading*), которое выносит за скобки произведения его содержательные моменты и сводит его исключительно к «структуре» и «текстуре». Что касается «интерпретации», то распространение этого термина и понятия в западном, и особенно немецком, литературоведении было стимулировано экзистенциалистскими трактовками литературного творчества, предложенными М. Хайдеггером и его последователем Э. Штайгером. Еще в 1927 году Хайдеггер писал в «Бытии и времени»: «Интерпретация ни в коем случае не является беспредпосылочным постижением чего-то, находящегося в наличии... В любом случае интерпретация коренится в том, что мы знаем заранее, — в нашем предзнании»¹. Уже здесь отчетливо выражена мысль об интерпретации как о привнесении смысла в произведение извне — в данном случае со стороны постигающего субъекта. Если анализ берет то, что «находится в наличии» — текст, и расчленяет, схематизирует, систематизирует его, то интерпретация исходит из внеположного тексту смысла и проецирует его на «наличное»². В настоящее время оба принципа утратили строго очерченные национально-миро-

¹ Heidegger M. *Sein und Zeit*. 7 Aufl. Tübingen, 1953, S. 150.

² Во французском литературоведении для обозначения подобного подхода к литературному произведению употребляется также термин «комментарий»: «В основе комментария лежит представление о том, что текст является носителем какого-то смысла, который ему предшествует и над ним возвышается... Комментарий в лучшем случае является самостоятельным произведением (каковы хайдеггеровские комментарии к Гёльдерлину или «Святой Жене, комедиант и мученик» Сартра), обычно же — актом подчинения произведения, удаленного во времени и исполненного величия, общепринятым нормам восприятия» (A k o u n A. *Op. cit.*, p. 95, 100). Термин «интерпретация», однако, кажется более предпочтительным в данном значении, ввиду его повсеместного и довольно строгого употребления (см., напр., Hirsch E. D. Jr. *Validity in Interpretation*. New Haven — L., 1974; Ricoeur P., *Le Conflict des Interpretations*. P., 1969; S o n t a g S. *Against Interpretation*. N. Y., 1966).

воззренческие контуры и пересекли рамки отдельных литературоведческих школ. Аналитическая процедура по-прежнему преобладает в «новой критике» Англии и США, а также во французском и итальянском структурализме, в западногерманской «кибернетической» и «статистической» эстетике, в «стилистической критике» испано- и португалоязычных стран. Интерпретативный подход является ведущим в экзистенциалистской, психоаналитической и социологической критике всех стран Запада. В так называемой «тематической» и «мифологической» критике обе процедуры используются достаточно часто в зависимости от этапа и ориентации исследования. Собственно, границы анализа и интерпретации проходят не только вдоль, но и поперек границ признанных критических направлений.

В обликах критика-аналитика и критика-интерпретатора много несходного. Первый сотрудничает преимущественно в сугубо академических изданиях, рассчитанных на знатоков и профессионалов; его имя известно в научных, университетских кругах и часто повторяется в среде студентов, специализирующихся в данной области. Критик, принадлежащий к этой интеллектуальной формации, старается блюсти «чистоту» своей профессии, защищает ее от посягательств текущей политики, сохраняет «пафос дистанции» по отношению к современности и всему тому, что выходит за пределы наличного текста — «реальности книги».

Но существует на Западе и совсем другой род литературной критики — критика, публикуемая на страницах самых популярных столичных журналов, вводящая в литературный контекст истинные и мнимые проблемы эпохи и обращенная, как правило, к широкому читателю. Даже в работах, ориентированных на сравнительно узкий круг литературных интеллектуалов, сохраняется установка на использование текстов в каких-то посторонних, внешних им целях: изложения философской или этической концепции, политической пропаганды, психотерапии и т. д.

Между приверженцами этих двух типов критики часто возникают споры. Шумную известность приобрели, например, яростные нападки Ф.-Р. Ливиса — крупнейшего представителя старой гвардии английских «новых критиков», группировавшихся вокруг журнала «Scrutiny» (это слово можно перевести как «тщательное, скрупулезное исследование», «анализ»), — на современную ему «культуру столичных литературных еженедельников и еже-

месячников»¹. Но при всех видимых разногласиях аналитиков и интерпретаторов их объединяет исходное отношение к художественному произведению как к тексту. Разница в том, что если для аналитика текст представляет собой точку прибытия, то для интерпретатора — точку отправления.

Собственно, на уровне интерпретации и совершается то разительное отступление критики от буквы и духа литературных произведений, которое вызывает справедливую тревогу у писателей. Отступление это было заранее рассчитано — еще в рамках аналитической процедуры². Рассматривая произведение как текст, формально-аналитическая критика как бы «вычитала» из него те смысловые функции, которые принадлежали ему как факту литературы. Функции эти, вычтенные из произведения, отошли к ведению самой критики. И теперь она, уже в качестве «содержательной интерпретации», стала «приплюсовывать» их от себя к произведению, мало считаясь с тем, что оно само за себя говорит. Этот переход от «вычитания» к «прибавлению», от анализа к интерпретации вполне закономерен: ведь если произведение изначально рассматривается как форма или «текстура», то содержание при этом мыслится как привносимое в произведение самими критиками.

Интерпретативная критика часто заимствует свой угол зрения у различных философских, культурологических, социально-политических теорий. Суть интерпретации состоит в том, чтобы перевести художественное произведение на какой-нибудь более или менее рациональный язык, знакомый и доступный читателю; выбор этого языка зависит от симпатий и предпочтений критика. Он может выступать как публицист на темы дня, как идеолог определенных политических или религиозных движений; он может защищать своей интерпретацией интересы той или иной общественной группы или пропагандировать те или иные рецепты спасения «западной цивилизации»; наконец, он может использовать ее просто в целях рекламы каких-либо жизненных ценностей.

¹ См. в особенности: Leavis F.-R. *Nor Shall My Sword*. L., 1972.

² Говоря здесь об анализе и интерпретации, мы отдаем себе отчет в том, что в принципе без них вообще не существует литературной критики. Но в том конкретном виде, в каком эти приемы используются, они часто служат принижению достоинства литературы, которая изолируется от действительности и становится подчиненным объектом критических толкований. Именно в контексте соответствующей методологии эти понятия могут приобретать негативный смысл.

На основе подобного рода критериев творчество Кафки, например, признается интерпретаторами сублимацией комплексов «Эдипа» и «кастрации» (подробнейшим образом рассматривается его отношение к отцу), либо протестом против надвигающихся «тоталитарных режимов», либо развитием традиций иудейского религиозного пророчества и т. д. При всех долях относительной истины, которую может содержать в себе интерпретация, никаких ограничений на домыслы в этой области уже в *принципе* не существует, раз последний возможный рубеж — само произведение — оставлен позади, преодолен «аналитически». Вся предшествующая работа аналитической критики должна была продемонстрировать полную чистоту произведения, его свободу от смысла; и всякая интерпретативная критика опирается на этот предшествующий опыт аналитической критики для того, чтобы воспользоваться свободой произведения и прочно привязать его к какому-нибудь смыслу. Если текст есть только определенный набор знаков, то подбирать значения для них волен критик.

При этом превратно понятый престиж профессии для него как раз состоит в том, чтобы как можно дальше выйти за границы толкований, очерченные авторским замыслом. Поскольку предполагается, что текст существует сам по себе, вне зависимости от тех значений, которые вкладывает в него автор, то критику оказывается совсем не трудно утвердить свое прочтение текста — ведь сочинитель пользуется ничуть не большими правами на свое «самосущее» создание, чем истолкователь. «Наиболее продуктивная техника современных критических толкований, — замечает американский писатель Р. Моррис, — состоит в том, чтобы обнаружить в произведении нечто, ускользнувшее от внимания автора. Как мало, оказывается, он знает самого себя! Если же что-то учтено автором, то можно ручаться, что именно это не заинтересует критика»¹. Некоторые критики на Западе очень любят доказывать таким образом свое «превосходство» над писателем: они соревнуются с ним в разгадывании его собственных замыслов, и их выступления по своей установке часто напоминают дуэль или азартную игру: кто кого?² В итоге последнее слово

¹ Morris W. How things are. — In: The Arts and The Public, p. 48.

² Вот одна типичная история. В положительной рецензии на роман Р. Маколея «Маски любви» критик С.-Э. Хаймен сделал вывод, что речь там идет о гомосексуализме, тонко завуалированном гетеросексуальными отношениями, и что вместо «Фрэнни» нужно догадаться

чаще всего остается за критиком — ведь он по роду своего ремесла приступает к делу там, где писатель считает свою задачу выполненной. Конечно, писатель всегда может взяться за перо, чтобы опротестовать выводы критика, но в этом случае он будет выступать всего лишь как один из критиков самого себя — ситуация, не дающая ему никаких привилегий и скорее всего — заранее проигранная¹. Само авторство в этом случае воспринимается как признак «святой» ограниченности, позволяющей создать произведение, но не понять его.

Критическая практика, сводящая на нет роль автора, подкрепляется на Западе многочисленными теориями, среди которых — структурализм, психоанализ, а также разного рода концепции социальной «сверхдетерминации». С точки зрения этих теорий художник не ответствен за результаты своей работы, поскольку подчиняется сверхиндивидуальным и сверхсознательным механизмам творческой деятельности (отождествляются ли эти механизмы с «либидо» и «вытеснением», с законами языка и других знаковых систем или с «законами общественного развития» и с «надстроечными структурами» — в данном случае безразлично). Критик выявляет эти механизмы, которым подвластен художник, и тем самым как бы встает над художником.

Подобные взгляды отражают один очень существенный момент духовной жизни XX века: продукт труда художника перестает быть его духовной собственностью, отчуждается и начинает выражать иной смысл, чем вкладывал в него художник; текст, то есть законченный результат творчества, фетишизируется, противопоставляется самому творчеству и становится объектом идеологических манипуляций со стороны господствующей культуры. Сами писатели подчас болезненно ощущают разрыв между *своим*

читать «Фрэнсис». В следующем номере журнал («Хадсон ревью») опубликовал реплику самого писателя, заявившего, что он и не помышлял о гомосексуализме, а женское начало у Фрэнни представлялось ему беспорным. Но критик не признал своего поражения. В своем ответе он писал: «Мне очень жаль, что м-р Маколей неизвестно по какой причине приписывает себе авторство не того интересного и многопланового романа, который я читал и смысл которого попытался расшифровать, а совсем другого, заурядного и худосочного...» (цит. по кн.: Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973, с. 300).

¹ Эта ситуация проанализирована в статье американского писателя Нормана Мейлера «Драматург как критик» в его кн. «Existential Errands». (Boston — Toronto, 1972).

и *чужим* смыслом своей работы, но проецируют это чужое внутрь себя, тогда как его действительный источник находится вовне. Об этом свидетельствовал Кафка: «Я пишу иначе, чем говорю, говорю иначе, чем думаю, думаю иначе, чем должен думать,— и так далее до самой темной глубины». Казалось бы, это высказывание санкционирует право критика на такую интерпретацию, которая руководствовалась бы этим «иначе», то есть последовательно извлекала бы из произведений Кафки то, что в них *не* написано, *не* сказано, *не* задумано. Но между позициями Кафки и критика нет и не может быть зеркальной симметрии. Когда Кафка пишет иначе, чем думает, он преодолевает себя и выполняет свою писательскую задачу посредством самоотречения; когда же критик приписывает Кафке то, чего тот не думает и что думает сам критик, то он преодолевает Кафку, отрекается от Кафки, борется с Кафкой и утверждает себя за его счет, что в корне противоречит задаче критика. *Трагедия самоотчуждения*, испытываемая писателем в обществе, где он сам начинает казаться себе игральным неведомых сил, придающих посторонний смысл его творениям, не дает права критику претендовать на роль этих сил и разыгрывать *фарс самовозвышения*; отказ писателя от себя не должен истолковываться критиком в свою пользу; ибо в этом случае критика присоединяется к числу «сверхсознательных» и «сверхиндивидуальных» механизмов, угнетающих писателя и поддерживающих диктат отчуждения над его творчеством.

Между тем этическое осуждение высокомерной позиции критика часто совмещается у западных интеллектуалов с теоретическим ее приятием, что свидетельствует о печальном разрыве между профессиональной этикой и специальной методологией. «Для нравов, преобладающих в литературном мире, характерна негласная решимость всегда быть сверху; и даже если речь идет о великом писателе — глядеть на него свысока. Вот почему Диккенс — гений, но «как только он начинает мыслить, он ребенок»¹, — в этой картине, нарисованной желчным и полемическим пером Ф.-Р. Ливиса, недостает только фигуры инициатора подобной «критики сверху» — фигуры, которая вполне могла бы быть списана с самого автора процитированных строк. Разве «тренировка критического сознания» и «пристальное прочтение», которые пропагандиро-

¹ Leavis F.-R. *Nor Shall My Sword*, p. 221.

вали Ливис и его единомышленники начиная с 30-х годов, не означали «взгляда свысока» на все, что не включалось ими «в текст», в том числе на мысли писателя? И если теперь критики младшего поколения видят художническую гениальность Диккенса в том, что ему удавалось в текстах устранить от собственной «ребяческой мысли» и открыть простор для несравненно более зрелых мыслей самих критиков, то тем самым они только делают крайние выводы из тезиса «новой критики» о том, что мысль — пренебрежимо-малая величина при анализе художественного феномена. Столь же саморазоблачительны жалобы Ливиса в его последней книге на то, что публика охотнее прислушивается к толкам критиков о литературе, чем к голосам самих писателей. Действительно, каждый образованный англичанин чуть ли не со школьной скамьи знаком с высказываниями Ливиса о Джордж Элиот (о ее «зрелости» и т. д.), но мало кого эти блестящие критические анализы побудили обратиться к творчеству самой Элиот, к «Феликсу Холту» или «Даниэлю Деронда». Принцип «close reading» заставляет вспомнить одно из значений слова «close» — «закрытый», он действительно закрывает произведение от читателя, ставя между ними демонстрацию самой техники прочтения.

Поэтому не удивительно, что массовый читатель склонен доверять скорее слову критика, чем слову писателя. Ведь предполагается, что критик знает о произведении больше, чем писатель, что первый говорит от имени тех законов, которым второй подчиняется, что даже самому писателю не грех поучиться у критика и с его помощью прийти к постижению собственных «наивных наитий». Кроме того, критик в любом случае стоит ближе к читателю по времени и обстоятельствам его общения с литературой: он приходит в конкретную жизненную ситуацию и изъясняется на понятном, «своем» для читателя языке; тогда как для того, чтобы проникнуть в мир писателя с его «абсолютными измерениями», читателю приходится усваивать новый язык и преодолевать сложившееся восприятие действительности. В результате, как пишет Р. Моррис, «постоянные читатели литературных обозрений вскоре обнаруживают, что непосредственное обращение к книге только запутывает то простое и ясное впечатление, которое оставило обозрение»¹. Из обозрения они получают тот

¹ The Arts and The Public, p. 49.

минимум культурной информации, который необходим им для общения с себе подобными «по поводу» литературы. Причем этот *минимум* информации, которым обмениваются между собой образованные посетители светских гостиных, в точности соответствуют тому текстуальному *минимуму*, который извлекают из литературы путем уединенных лабораторных изысканий критики-аналитики. Выделение «чистого» текста (*бессодержательной формы*) на одном полюсе литературы неминуемо влечет за собой выделение «чистой» информации (*бесформенного содержания*) на противоположном полюсе. Так происходит это своеобразное разделение труда, благодаря которому между двумя сферами литературной критики (тяготеющей к тексту и тяготеющей к смыслу) поддерживается довольно устойчивое равновесие, опирающееся на «минималистскую» концепцию художественного произведения. И закономерно, что, сведя свой объект к *минимуму*, критика сама присваивает себе *максимум* функций в отношении этого объекта; так что между ними устанавливается как бы обратная пропорциональная зависимость.

К каким же конечным результатам приводит критику ее стремление стать «ближе к тексту»? Вспомним одного из персонажей романа Н. Саррот «Золотые плоды» — маститого критика, из тех, кто легко и свободно, будто играючи, обращается с такими выражениями, как «особый язык», «новизна», «структура», «смысловая ткань», «посыл», «семантика», «поэтический сказ». Непонятливый читатель просит этого критика с текстом в руках объяснить, что восторгает его в романе «Золотые плоды». «Хоть несколько строк, на выбор, по вашему вкусу, чтобы мне стало виднее...» Но в тот самый момент, когда критик берет роман в руки, силы понимания оставляют его; к своему позору, он не может найти в книге ни одного слова, которое подтверждало бы выводы его ученой статьи. «Неужто ничего не осталось от его престижа, его могущества?»

Нет. Он все потерял. Он один, нищий. Его вытащили из укрепленного убежища, где он скрывался, из крепости, созданной вокруг него его трудами, его книгами, статьями, его стилем — жестким, высокомерно замкнутым, непроницаемым, его языком — чеканным, как бронзовые мортиры с точным и беспощадным прицелом, держащие неприятеля на почтительном расстоянии».

Так критика, приближаясь к «тексту», оказывается «на почтительном расстоянии» от искусства. Логика имма-

нентного анализа неизбежно обращается против самой критики, как только ей приходится держать испытание перед своим предметом; выясняется, что эстетически она слепа и глуха и давно ведет беспредметный разговор сама с собой.

3. «БОЛЬШАЯ» КРИТИКА И «МАЛЕНЬКАЯ» ЛИТЕРАТУРА

Критика процветает; поэзия...
мертва.

Герберт Рид. «Стиль критики»

Искусство не умерло, оно стало
критикой и приняло форму вопроса:
«Что такое искусство?»

А. Акун. «Новые формы критики»

Может быть, кризис критики касается только ее одной, литература же остается неприкосновенной в своих эстетических достоинствах, отталкивая от себя все чуждые и внешние «анализы» и «интерпретации»?

Многое говорит за то, что это не так. Стоит прислушаться к тем горьким сетованиям, которыми проникнуты выступления влиятельного английского эстетика Герберта Рида: «Критика процветает; поэзия, как бог в нищевском афоризме, мертва... Именно критику следует считать ответственной за нынешний упадок поэзии — в той мере, в какой критика изменила своему высочайшему идеалу, который по сути своей есть художественный идеал»¹.

Даже если счесть слова Г. Рида некоторым преувеличением, невозможно отрицать, что критические «стандарты» XX века в чем-то существенном оказывают обратное воздействие на литературу. Как выразился Дж. Джойс в «Поминках по Финнегану»: «Мои потребители — разве не производители они мои?» Признание, особенно уместное в данном произведении, поскольку строилось оно явно в расчете на критический и филологический комментарий, на многослойные и многосмысленные интерпретации, которые можно окрестить джойсовским словом «иерархитектитипитоплофтические», точно передающим абсурдную, тавтологическую суть некоторых герменевтических построений.

Собственно, такая модель творчества от следствия к

¹ Read Herbert. The Style of Criticism.— In: English Studies Today, Second Series. Bern, 1961, p. 29, 40.

причине, от эффекта к импульсу была уже во многом предвидена и осуществлена в XIX веке — писателями, особенно сильно испытывавшими на себе давление литературного «спроса». Эдгар По в своей блестящей «Философии творчества» развивает теорию такого построения произведения, которое исходило бы из его конечного эффекта, предвидимого разумом создателя. Но при этом для Э. По такой «финальной причиной» творчества служила непосредственно предвосхищаемая реакция читателя.

Иной результат получается, когда литература ориентируется не на целостное эстетическое восприятие, а на предзаданные критические каноны и заранее предоставляет себя в полное распоряжение научного инструментария. Если критика исходит из «минималистской» теории художественного произведения как текста, то литературе, движущейся навстречу этой критической интенции, приходится ограничиваться минимумом самой себя — созданием текста. Так она даже скорее может привлечь внимание критики, заинтересованной в развитии своих идей и ищущей материала, который был бы в достаточной мере беден ими. В итоге многие произведения современной литературы, как пишет французский критик и романист Раймон Жан, представляют из себя «полые знаки, оставляющие критике место для заполнения». Словесность этого типа, широко распространенная сегодня, «инстинктивно ищет сотрудничества критики, обращается к ней с призывом, старается подойти к ее мерке (и особенно к мерке «новой критики»)»¹.

Не этим ли обстоятельством отчасти объясняется очевидная в модернистской литературе Запада тяга к созданию бесплотных абстракций и «полых» конструкций (их образцы имеются и в «конкретной поэзии», и в «драме абсурда», и в «новом романе»), которые могут найти свое оправдание только в системе анализа и интерпретации, но не в живом читательском восприятии? Это предположение тем более вероятно, что большинство «новых критиков» в той или иной степени причастны к литературе и в качестве непосредственных ее создателей: достаточно назвать имена У. Эмпсона, А. Тейта, Р.-П. Уоррена, Дж. Рэнсома, Дж. Уэйна, П. Декса, Ф. Соллерса, Ж. Рикарду. Разумеется, столь интимные отношения творчества и критики,

¹ Jean R. Une situation critique.— In: Les Chemins Actuels de la Critique, p. 105.

соседствующих друг с другом в одной лаборатории «письма», не могут не накладывать на них сильный отпечаток, способствуя их взаимной деформации и интеграции в одно целое. Причем утрата внутренней самостоятельности наиболее неблагоприятно отражается именно на творческой стороне дела: за исключением некоторых романов Р.-П. Уоррена и Дж. Уэйна, литературная продукция «новых критиков» грешит той искусственностью, которая заставляет видеть в ней скорее ювелирно выточенные детали к целому, нежели само целое, — некоторые намеки, знаки, аллюзии, которые ждут своей расшифровки и, что самое печальное, действительно могут быть легко расшифрованы. Литература такого рода, едва критик спустит с нее взгляд, рассыпается в прах. Она существует лишь в напряженности контакта с аналитической установкой критики.

О глубине этой зависимости может дать представление даже такой полемический по отношению к критике роман, как «Золотые плоды». При всей отмеченной нами беспощадности Н. Саррот к претензиям литературных «ценителей и судей», ее собственное произведение построено именно как предвосхищение критической реакции на роман — путем перевода ее в сам текст повествования. Произведение, превратившее все возможные оценки и мнения о себе в свое собственное содержание, становится опасным для критиков, потому что грозит втянуть их в свой внутренний мир и разделаться с ними на этих выигрышных условиях. Но при всей своей уникальности такое произведение не перестает быть отголоском и порождением той самой литературной критики, которую оно «внутри себя» разоблачает и бичует. Оно не преодолевает своей зависимости, но увековечивает ее собою; в этом — его внутренняя парадоксальность, отмеченная Р. Жаном.

Конечно, воздействие критики на литературу не могло бы иметь глубоких последствий, если бы исходило только из внешнего источника: рецензий, статей, монографий. Но в последнее время на Западе идет интенсивный процесс рождения критики из самой литературы. Критикой становится литература, которая, по словам П. Валери, имеет своим объектом литературу.

Что побуждает литературу углубляться в себя, сосредоточиваться на себе и таким образом открывать в себе критическое измерение? В самом общем виде — оппозиция реальному миру, в которой антибуржуазные настроения могут причудливо совмещаться с откровенным эстетиз-

мом. Вспомним, что еще Флобер мечтал написать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля», а Малларме утверждал, что «мир существует для того, чтобы исчерпаться в Книге». Стиль, язык и прочие атрибуты книжного бытия делаются со временем чуть ли не главными героями западной литературы, что заметно уже в 20-е годы у таких писателей, как А. Жид, Дж. Джойс, П. Валери, Т.-С. Элиот. Повествование о событиях начинает сопровождаться рассуждениями о самом ходе повествования; сюжет вбирает в себя интерпретацию мифов или других литературных источников; поэтическое слово уже заключает в себе не просто образ, но аллюзию, отнесение к ранее употребленному чужому слову, ориентацию на предшествующую традицию. Кажется, Т.-С. Элиот первый провозгласил, что поэт обязан быть не только творцом, но и критиком, поскольку опирается в первую очередь не на жизненный, а на литературный материал; творчество развивается не внутри конкретной жизненной ситуации, которую оно по сути своей должно преодолеть, а внутри поэтической традиции, которую оно усваивает, видоизменяет, перетолковывает; следовательно, поэзия есть не что иное, как критика поэзии.

В 60-е и 70-е годы рассуждения о «слиянии поэтической и критической функций» становятся общим местом почти всей литературной прессы Запада. Под них подводится научный фундамент: так, по утверждению Ф. Соллерса, саморефлектирующая литература воплощает собой диалектический принцип единства теории и практики¹. По мнению другого идеолога французского неоавангардизма, Ж. Рикарду, принцип отражения предполагает двоякую возможность: отражение внешней реальности (репрезентация) и отражение самих средств отражения (авторепрезентация), причем современная литература следует по второму пути². Среди наиболее видных представителей «авторепрезентативной» словесности называют, помимо деятелей французского «нового романа» и «новой критики» (Ф. Соллерса, Ж. Рикарду, Н. Саррот, М. Бютора), еще ряд крупных писателей: Х.-Л. Борхеса, пишущего комментарии и резюме к воображаемым книгам, «которых не было, но которые могли быть», В. Набокова, чей роман «Бледный

¹ Sollers Philippe. Logiques. P., 1968, p. 9—14.

² Ricardou Jean. Pour une théorie du nouveau roman. P., 1971.

огонь» представляет собой подробный комментарий к поэме, написанной одним из персонажей, С. Беккета, Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, у которых язык в ряде произведений лишается коммуникативной функции, сам себя кодирует и превращается в трактат о словах. В другом ряду — имена М. Бланшо, Ж. Батайя, П. Клоссовски, чьи стилистически совершенные опусы посвящены не вымышленной, а реально существующей литературе и потому завоевывают авторам промежуточную репутацию писателей-критиков. «Похоже,— пишет французский критик Жерар Женетт,— что литература истощила ресурсы изобразительности, переступила ее границы и хочет уйти в бесконечные толки о своем собственном языке»¹.

С этой точки зрения «критический взрыв» может быть истолкован как новая фаза в развитии самой литературы, осознающей реальность своего собственного бытия в мире².

Достигнутые при этом художественные результаты явно превосходят то, что Р. Жан назвал «полой» литературой. Казалось бы, нет никакой разницы между текстом, который ничего не значит и которому приписывает значения критика, и текстом, который означает себя и поэтому сам является критикой. Но это самоотстранение текста, воссоздающего себя порой в красках и оттенках реального мира, рассматривающего себя сквозь призму определенного жизненного опыта (книги, которые комментирует Борхес в своих рассказах, никогда не были написаны, но в них можно узнать создания XX века), раскрывающего причины своего бытия как текста и дающего себе оценку,— это самоотстранение придает многим произведениям «авторепрезентативного» типа свойство завершенности, цельности, которое выгодно отличает, например, творчество Борхеса или Кортасара от текстов Соллерса

¹ Цит. по: «La Nouvelle Critique», № 60, janvier 1973, p. 66.

² Аналогичные процессы, как уже говорилось выше, в статье «Метаморфоза», происходят и в отечественной литературе, которая долгое время развивалась преимущественно в плоскости отражения внешней действительности. При этом «реализм» отождествлялся с *экстенсивностью* образного мышления, направленного вовне и лишенного рефлексивной глубины, способности самоанализа. Вот почему негативные стороны «критической ситуации» не должны препятствовать нашему *обогащению* ее позитивным опытом, и прежде всего — опытом многомерного художественного мышления, включающего и критическую рефлексию о собственном языке, о традициях и возможностях искусства. Подробнее о взаимодействии искусства и теории в перспективе нового творческого синтеза см. ниже, в статье «На перекрестке образа и понятия».

или Рикарду, ждущих внешнего истолкователя, а тем более от литературных поделок, нарочито освобожденных от всякого смысла ради ложной многозначительности, ради «облегчения» осмысляющего подхода. Иными словами, есть разница между литературой *как* критикой и литературой *для* критики.

В обоих случаях, однако, сохраняется общая тенденция: тяготение литературы и критики к некоему синкретическому единству, внутри которого их границы становятся весьма относительными. Даже вопрос о том, что явилось вначале, а что потом: «новый роман» или «новая критика», «полые знаки» или «полные интерпретации», — не вполне диалектичен по своей постановке. Это явления «дополнительные», существующие одно за счет и посредством другого. Если и можно прочертить грань между ними, то только через само произведение, в котором выделяются как бы два слоя: знаки (слова), принадлежащие литературе, и значения, привносимые критикой; литературный сюжет и содержащаяся в нем критическая интерпретация другого сюжета или мифа и т. п. Такое произведение создается общими усилиями сочинителя и истолкователя (возможно их совмещение в одном лице): либо совсем механическим образом, когда литературный текст «состыковывается» с критической работой, либо более органическим путем, когда критическая саморефлексия вносится в сам литературный текст. В любом случае критик — как представитель своей профессии или как представитель писательской позиции — уже не столько судит о готовом произведении, сколько самостоятельно творит его «на основе» текста, превращает формальные компоненты в осмысленное целое и приобретает на него не меньше духовных прав, чем сам писатель.

Так постепенно изменяется целостный баланс художественной культуры: *литература становится чем-то меньшим, чем литература, а критика — чем-то большим, чем критика*. Это новое соотношение ценностей до странности напоминает перевернутое изображение старого порядка вещей, где критик считался неполноценной и ущербной фигурой, существующей за счет чужого творчества (ср. высказывание Теофиля Готье: «Критик в сравнении с поэтом — это бездельник в сравнении с трудолюбцем, трутень в сравнении с пчелой»). Теперь скорее сам западный писатель может считаться незавершенной фигурой, существующей за счет труда критика, который

придает смысл его деятельности в глазах читающей публики. Критика становится для писателя существенным источником знаний о жизни (заключенной в «Книгу») и руководит им в процессе сочинительства, которое подчас превращается в предварительный комментарий к тому, что скажет критика. В этих условиях можно с полной серьезностью констатировать, подобно Р. Барту, что «роли автора и комментатора перераспределяются»¹.

Заметим, что речь идет не о появлении новых ролей, но о *перераспределении* старых. Автор и критик передают друг другу часть своих прежних функций. Кажется, что перед нами разворачивается один из тех карнавалов, которые любит устраивать уставшая от самой себя культура. Ее «короли» и ее «придворные» меняются масками, но сами их ампула остаются неизменны².

Не будем, однако, торопиться с выводами. «Критическая ситуация» внушает естественное беспокойство как писателям, так и критикам, которые чувствуют, что «карнавал» слишком затянулся и пора всем возвращаться на свои места. «Первейшая обязанность критика, очутившегося на заглавных ролях, — помнить свое подлинное «я»³, — заявляет американский писатель и критик Энтони Уэст, имея резон, по-видимому, отнести эти слова и к отношению собственных двух «ипостасей».

Какая же новая роль предлагается критику?

4. САМООТРЕЧЕНИЕ КРИТИКИ

Критика, которая бы не узурпировала права искусства, а служила ему...
Что это была бы за критика?

С. Зонтаг. «Против интерпретации»

В конце 60-х — начале 70-х годов «критическая ситуация» на Западе достигла наибольшей остроты. Были продемонстрированы все те тупики, в которые заходят ис-

¹ Barthes R. Critique et vérité. P., 1966, p. 14.

² Право на такую аналогию нам дают те многочисленные образные параллели, к которым прибегают современные исследователи, чтобы пояснить ход своих мыслей о «критической ситуации»: «критик из слуги превратился в господина», «узурпировал власть», «захватил права», «забыл свое место», «превратился в Großkritiker — Критика с большой буквы» и т. д.

³ The Arts and The Public, p. 53.

кусство и критика на путях «перераспределения функций» и утраты собственной специфики. Но одновременно не прекращались поиски выхода из кризиса, которые уже к середине 70-х годов приводят к тому, что складываются элементы новой, противоположной, так сказать, «антикритической» ситуации. Процесс этот еще не достиг стадии зрелости, но некоторые предварительные итоги ему уже подводятся, как, например, в одном из номеров журнала «Партизан ревью» за 1972 год. «По мере того, как росли притязания критики, углублялись и ее сомнения в себе, так что теперь трудно всерьез говорить об этой профессии, не боясь показаться циником»¹, — пишет Джордж Левин в статье «Наша культура и наши убеждения», подчеркивая отрицательные для самой критики последствия ее господства в литературной жизни.

Показательно, что Д. Левин постоянно употребляет слово «наш», «наша». Традиционный жанр писательской инвективы против критиков, особенно распространившийся в США в 60-е годы (С. Беллоу, Н. Мейлер, Р. Моррис и др.), теперь получает дополнение и развитие в виде публичных выступлений критиков против собственной профессии. Обвиняя себя в гордыне, они при этом часто впадают в противоположный грех самоуничтожения: твердят о врожденном «паразитизме», «бесплодии» критики и т. д.² Своеобразный «комплекс вины», сложившийся у многих критиков в результате многолетней практики «диктата» над литературой, порой побуждает их вообще к отказу от всяких попыток постижения и истолкования литературы.

Подобное самоотречение критики уже имеет в США свою традицию, к которой, в частности, относятся книги Карла Шапиро «В защиту невежества» (1960), Сюзен Зонтаг «Против интерпретации» (1966) и ее же большая статья «Эстетика молчания» (1969). Концепция К. Шапиро предельно проста и сводима, в сущности, к антиинтеллектуализму и романтическому эпигонству: почти дословно, но без ссылки и кавычек, повторяется тезис Ф. Шлегеля о том, что произведение искусства можно критиковать только произведением искусства. Критика же как таковая — это «то, что остается в осадке, когда литература испаряется», сухая выжимка идей. Шапиро вспоми-

¹ «Partisan Review», 1972, № 1, p. 63.

² «Оборачиваясь, критик видит за собой тень евнуха» (Дж. Стейнер).

нает эпизод, когда два известных литературных критика, один — марксист, другой — католик, надписали посвящение друг другу на своих книгах, и заключает: «Не существует мыслителей, придерживающихся более противоположных идеологий, но общим у них является сама Идеология»¹. Поэтому, если мы хотим настоящей, не вымученной, не плененной интеллектом поэзии, — «долгой всякую теологию, экономические системы, глубинную психологию, даже мифотворчество и «закат Запада»! Разве это дело поэзии?». По сути, Шапиро (он сам еще и поэт) продолжает ту «очистку» поэзии, которая приводит ее к превращению в «поэзию о поэзии», то есть к внедрению в нее литературно-критической функции. В этом суть парадокса: отречение от критики приводит к «очищению» литературы, что, в свою очередь, оставляет «чистое» место для критики — круг замыкается.

Разумеется, не всегда отказ от критики сопряжен с апологией невежества; но, по-видимому, какие бы изощренные формы ни принимал этот отказ, он включает в себя противопоставление интеллекта — инстинкту, культуры — природе. В какой-то мере этот ход мысли оправдан. «Мы живем в такое время, — пишет С. Беллоу, — когда главной проблемой культуры становится ее персональная усвояемость. Нас учат, как потреблять хорошие вещи, как вступать в обладание ими. То же самое происходит в литературных журналах...»² Посредством интерпретации литературных произведений из них извлекается та самая «идея», которая позволяет «вступать в обладание» ими любому духовному собственнику и распоряжаться ими в любых целях. Психологическую мелодраму Т. Уильямса «Трамвай «Желание» можно, например, истолковать как пророчество об упадке западной цивилизации (олицетворенной в образе красивой, но надломленной Бланш Дюбуа), испытывающей грубый натиск «брутальной славянской расы» (представленной героем пьесы поляком Стэнли Ковальским), как это предложил в свое время Элия Казан.

Именно на этом свойстве интерпретации (вернее, пользующихся этим методом интерпретаторов) — сводить художественные ценности к культурным трафаретам и рас-

¹ Shapiro Karl. The Critic in Spite of Himself. — In: In Defence of Ignorance. N. Y., 1960, p. 8.

² The Arts and The Public, p. 21.

судочным схемам — построила обвинительный акт против нее С. Зонтаг, предлагая в качестве альтернативы отношение к *искусству как к природе*. Поток материальной продукции, изобилие информации притупляют наши чувственные способности, искусство же лечит их, и долг критики — помочь «лучше видеть, лучше слышать, лучше чувствовать». «Вместо герменевтического подхода нужно установить эротический подход к искусству». Не будет ли, однако, любое критическое посредничество помехой в таком сенсорном «соитии» созерцателя и произведения? Сама Зонтаг замечает, что «наиболее развернутым и тщательным описанием формы было бы молчание»¹. Но в таком случае, совершенно очевидно, критика сводится к роли простого регулятора ощущений, замыкается в психике отдельного индивида и сама себя упраздняет как форму публичного высказывания.

Между тем по программе, сходной с той, что предлагает Зонтаг, происходит обучение молодых критиков в школе изящных искусств при Нью-Йоркском университете. Декан этой школы Р.-У. Корригэн считает первоочередной задачей обучения «восстановить у студентов почти полностью атрофированные органы чувственного восприятия», для чего требуется «только четыре обязательных курса: зрительного и слухового восприятия, чтения, двигательных упражнений»².

Однако в проекте «деидеологизации» критики и переориентации ее на психофизические элементы художественного восприятия с самого начала присутствовало одно уязвимое звено: из всех видов искусства литература является наименее «физичным», хрупкая материальная оболочка слова обременена тяжелым грузом идеальных представлений, «идей». Так что задача освободить литературу от «ига» интерпретации становится осуществима лишь в случае применения такой методики, которая трактовала бы само слово преимущественно как природный материал. Вполне может быть, что на роль этой методики со временем будет претендовать теория устного исполнения произведений словесного творчества, которая пока что разрабатывается главным образом в академических кругах. Чтение вслух обладает тем достоинством, что в точности, дословно воспроизводит оригинальный текст (на

¹ S o n t a g S u s a n. Against Interpretation, p. 12.

² The Arts and The Public, p. 114.

что не отважился бы самый дотошный критик-«текстуалист») и вместе с тем позволяет дать ему трактовку самой манерой исполнения. В статье «Присутствие слова: эстетика литературного исполнения» А. Берлент констатирует это расширение исходных функций «витийства»: «Связанное первоначально лишь с ораторским мастерством, с искусством красноречия, устное исполнительство теперь занимает свое место в области интерпретации литературных произведений»¹. Разумеется, звуковая интерпретация способна давать лишь варианты, сдвиги, оттенки исходного смысла, но не объективировать его окончательно в качестве предмета суждения и оценки. Критика как таковая здесь умолкает (об этом и мечтала С. Зонтаг), уступая свой голос литературе и лишь оттеняя его своим выразительным молчанием.

Невозможно предугадать, какое место в конечном счете займет «устное исполнительство» в литературной жизни Запада и не превратятся ли к концу XX века все американские критики в платоновских рапсодов. Но некоторые последствия сенсуалистических установок, «сенсорной подготовки» и «призывов к молчанию» в американской критике уже налицо. В редакционной статье упомянутого номера «Партизан ревью» Уильям Филлипс пишет: «Поразительно, как мало сегодня появляется содержательной и действенной критики. Ряды ветеранов редеют, а молодых критиков можно пересчитать по пальцам, и они чувствуют себя последними представителями вымирающего племени»².

Антиинтеллектуалистические тенденции дают себя знать и во Франции, где они вступают в противоречие с исконными традициями философской культуры. Пожалуй, наиболее значительным манифестом этого рода является книга Р. Барта, название которой буквально переводится «Удовольствие от текста»³. Книга довольно неожиданная для Барта, потому что в ней аргументируется отказ от целого ряда предпосылок структуралистской методологии. Побывав в Японии, Барт обнаружил у местных жителей особое, гедонистическое отношение к знаковым системам,

¹ Berleant Arnold. The Verbal Presence: An Aesthetics of literary performance.— «The Journal of Aesthetics and Criticism», 1073, v. XXXI, № 4, Summer, p. 334.

² «Partisan review», 1972, № 1, p. 10.

³ Barthes R. Le plaisir du texte. P., 1973.

в меньшей степени свойственное европейцам, которые воспринимают их главным образом как источник информации. Японец не владеет окружающими его знаками, но сам находится в их власти: они доставляют ему непосредственное наслаждение, которое он не в силах объективировать; они действуют на него как чувственные раздражители, и пока он находится с ними в контакте, он не может представить их как замкнутую абстрактную систему. Этот принцип Барт положил в основу подхода к литературным текстам, задумав создать новую «камасутру», науку о соблазнах, таящихся в тексте и побуждающих обращаться к нему читателя помимо всякой заинтересованности в его происхождении, сущности, структуре и т. д. «Нейтрализм науки» и «пуританизм идеологического анализа» Барт отвергает. Процесс восприятия текста описывается им преимущественно в эротических терминах: так, повествовательная ретардация, отсрочка главного события, сравнивается им с замедленным стриптизом, нагнетающим предвкушение удовольствия. Критика же представляется ему подглядыванием в замочную скважину за тем, как наслаждаются другие. По сравнению с художественным творчеством или эстетическим восприятием критика — извращенное наслаждение второго или третьего порядка.

Одна из основных мыслей Барта: «Настоящее наслаждение не может быть высказано». То, что высказывается, фиксирует состояние до или после наслаждения, но не во время его. Поэтому критика представляет собой в основном лишь суждение «фригидного общества» (каковым Барт считает и Францию) об эротическом объекте — суждение, не достигающее той цели, которая ставится самим текстом. Наслаждение «антисоциально», «скандально», «не приемлет идеологии» (идеология, впрочем, иногда «проступает в тексте, как на лице алая краска, придающая эротическую прелесть любви»¹).

О чем же остается высказываться критике, если наслаждение невысказуемо, к тому же она имеет к нему отдаленное отношение, напоминающее род перверсии? Барт пишет: «Если я принимаюсь судить о тексте в соответствии с доставляемым им удовольствием, я не могу позволить себе сказать: это хорошо, это плохо. Никаких похвал, никакой критики, потому что за ними всегда

¹ Barthes R. Le plaisir du texte, p. 52.

скрывается тактический замысел, социальный обычай и весьма часто ложная мотивировка... Текст... уполномочивает меня лишь на следующее суждение (ни в коем случае не оценочное): э т о т а к ! (c'est ça!) Или, точнее: э т о т а к д л я м е н я ». Довольно бедный вывод (особенно по сравнению с изобретательностью «прежнего» Барта), ограничивающий критику функцией наименования своего объекта, в лучшем случае, его импрессионистического описания, но отказывающий ей в праве на оценку, объяснение, истолкование, приговор. Однако и этот вывод аннулируется замечанием Барта о том, что текст, доставляющий наслаждение, «может быть постигнут только через другой текст, доставляющий наслаждение: вы не можете говорить «о» таком тексте, вы можете говорить только «в» нем, в его собственной манере, самозабвенно отдаваться плагиату...» Критике, таким образом, совсем не остается места рядом с текстом; ее должно вытеснить вдохновенное подражание или новое произведение искусства. Барт рассуждает здесь совершенно в духе романтического неприятия суда общества и разума над творчеством.

В следующей работе Барта — статье о книге Ф. Соллерса «Аш» («Н») — принципы, провозглашенные в «Удовольствии от текста», конкретизируются, в частности применяются к отношению критика и автора. Вспомним, как трактовалась эта проблема в каноническом для Барта эссе «Критика и истина» (1966): «Смерть важна: она ирреализует подпись автора и превращает произведение в миф... Смерть, стирая подпись автора, утверждает истину произведения...»¹ Подход типично структуралистский: бытие автора редуцируется (в «физическом» выражении эта редукция равняется смерти) ради придания законченности бытию самого произведения.

Иной подход в статье об «Аш». «Почему — во имя чего, из страха перед чем — должен я устранить из своего прочтения книги Соллерса то дружеское чувство, которое я к нему испытываю?.. Нужно читать «Аш», не уткнувшись лицом в книгу, как бы созерцая и потребляя законченный продукт в отсутствие всякого субъекта, но через плечо того, кто ее написал, как если бы мы писали ее в то же самое время, что и он»². Как видим, «субъект», автор воскре-

¹ Barthes R. Critique et vérité, p. 59, 60.

² Barthes R. Par dessus d'épaule.— «Critique», Novembre, 1973, № 318, p. 976.

шается из мертвых, но критик почему-то сразу торопится спрятаться за его плечо (статья так и называется «Через плечо»). Он предпочитает не говорить о произведении от себя, но повторить (или «промолчать») его про себя.

Сам стиль последних работ Барта обременен «невысказанным». «Удовольствие от текста» состоит из разрозненных фрагментов, по характеристике самого автора — из «пятнышек, штрихов, отсветов и размывов невидимого рисунка» (из аннотации на книгу). Кажется, что только благодаря непоследовательности, проявленной Бартом, его трактат все-таки вышел из зоны «невидимого» и «неслышимого», правда, вобрав ее в себя в виде отсутствующих связей и частых противоречий между отдельными фрагментами.

Вообще декларации в защиту молчания ставят их авторов в неловкое положение: ведь произносятся они вслух, да еще подчас с нажимом, пафосом. Как признала «сайлентистка» («silence» — тишина) С. Зонтаг, «наше время полнится шумом от призывов к молчанию». Лучшее опровержение всех деклараций о молчании — они сами.

...Что касается статьи об «Аш», то здесь Барт вплотную приближается к намеченному им самим идеалу — суждению типа «это так для меня»: «Как это происходит (в книге Соллерса)? Подобно «круговращению языка». Посмотрите на усыпавшие землю листья, сорванные бурей: это маленькие вихри, в свою очередь образующие большую спираль, которая перемещается, уходит от себя неизвестно куда... В книге Соллерса идет дождь». Подобный стиль опять-таки рассчитан не столько на сообщение, сколько на умолчание — о самой книге, об отношении к ней пишущего. Вместо голоса критики здесь перед нами только эхо произведения, экстраполяция его стиля. Критика самоустраняется — с тою же настойчивостью, с какой она прежде самоутверждалась.

Можно ли считать случайным, что концепции, ведущие в перспективе к упразднению критики, к ее растворению в «молчании», «наслаждении», «невежестве», получили распространение именно в ситуации «перепроизводства» критики? Нет, очевидно, что они самым непосредственным образом были ею же вызваны. Критика, ставящая себя над искусством, делается не нужна ему и постепенно вытесняется из его жизненной сферы. «Победа» критики над собственным предметом в конечном счете означает ее поражение.

Все сказанное не означает, что «критическая ситуация» в западной литературе заслуживает с нашей стороны только негативной оценки, как нечто абсолютно чуждое и неприемлемое. Прежде всего, не стоит забывать, что и в нашем литературном процессе, особенно в 20—50-е годы, критика также играла определяющую роль, задавая художникам идейную направленность и даже формально-стилевые параметры их произведений — отечественный «век критики», во всем его политико-эстетическом своеобразии, еще нуждается в объективном осмыслении. Далее: кризис, подобный вышеописанному, — это не только потери, но и приобретения; заостряя противоречия между литературой и критикой, он одновременно ведет к их снятию на новом уровне творческого мышления, где «интуиция» вбирает «рефлексию», а «образ» опосредуется «понятием» — ломка привычных подразделений и специализаций внутри культуры способствует ее обновлению. И наконец, следует учесть, что «критическая ситуация», уже в современной ее разновидности, может возникнуть и на очередном этапе развития нашей литературы, как следствие ее растущего самосознания, как проявление законов самого искусства, вступающего в трудную пору зрелости. Чтобы творчески подготовиться к этой ситуации, нужно не отвергать западный опыт рефлексии о литературе, а возвести его на новую ступень, сделав предметом собственной критической рефлексии.

1973—1974

ИСКУССТВО В ПОГОНЕ ЗА ЕСТЕСТВОМ

(«СЕКСУАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» В ЛИТЕРАТУРЕ ЗАПАДА)

Сторонники «сексуальной революции» на Западе любят противопоставлять «насильственным» притязаниям морали исконные права природы. Имеется в виду чувственная природа внутри человека, которой угрожает такое же загрязнение и истощение в современном мире, как водам и почвам. При этом индустрия и мораль обвиняются в совместном «цивилизаторском» попрании первозданных начал жизни: подобно тому как производственное овладение природой приводит в своих крайних последствиях к ее истреблению, так и нравственное обуздание естественных влечений оборачивается разрушением человека — притупляется острота ощущений, сковывается свобода чувств. Спасение этого внутреннего естества целиком зависит от успехов «сексуальной революции» — так полагают ее теоретики. Насколько оправданы их расчеты?

1. ЦЕНА ВСЕДОЗВОЛЕННОСТИ

На рубеже 60—70-х годов в странах Запада (в основном в США) был установлен ряд рекордов в области общественной нравственности, или того, что американцы называют «public behaviour».

Впервые на сцене была показана полная нагота — в мюзикле «Волосы», причем это достижение было скоро превзойдено: в спектакле «О! Калькутта!» обнаженные актеры и актрисы переступали последнюю границу условности, отделяющую театральную эстетику от трущобной эротики (как писал один критик, после этого представления, «не осталось уже ничего запретного»).

Впервые в официальной обстановке были употреблены слова, считавшиеся раньше пригодными только для мазни на стенах. Пионером в этом рискованном предприятии

оказался американский комик Бадди Хэкетт, который в 1973 году (рекорд немедленно зарегистрировала пресса) превзошел все ожидания концертной публики неслыханной вольностью очередной шутки.

Впервые кинознаменитость одарила репортера, ищущего сенсаций, не только душевным откровением, но и полным самообнажением, воедино связав интервью и стриптиз. Это памятное событие было запечатлено фотообъективами и предано огласке в книге преуспевающего «соглядатая звезд» (как его рекомендует аннотация) Эрла Уилсона «Зрелищное предпринимательство без прикрас». Примечательная книга, в которой автор не только рассказывает о чужих рекордах, но и ставит свои. Вряд ли кто до него решался писать о Джоне Кеннеди как о «гиганте секса»¹ или оценивать телосложение его вдовы прицельно-изучающим взглядом анатома или мясника («мало мяса, одни только кожа да кости»). И что любопытно: в персонажах Уилсона ходит светская элита, «сливки общества», включая артистов, политиков, писателей, бизнесменов, и все они в той или иной мере допускали до себя этого «соглядатая», зная, какие тайны он пришел выведывать.

Кажется, все на свете должно быть рассмотрено как тело, истолковано как позыв, иначе публика не поймет, не оценит. «Мы все принадлежим Генитальной Генерации... — заявляет Уилсон. — Весь так называемый цивилизованный мир выставляет себя напоказ. Несколько лет назад многое из теперешнего могло бы подвергнуться аресту за непристойное самообнажение».

Действительно, в 60-е годы, когда в зенит вошло движение молодежного протеста, самообнажение воспринималось как угроза общественному порядку и приравнивалось чуть ли не к политическому выступлению. Нагота и непристойность были принадлежностью мятежной контркультуры и находили в ее рядах пророков и поэтов. В «Очерке об освобождении» Г. Маркузе от лица «новых левых» призывал к «систематическому языковому бунту»: «Если при переименовании заимствуются понятия из сексуальной сферы, то это согласуется с великой целью раскрепощения культуры — целью, по мнению радикалов, жизненно важной для освобождения». Поэт Аллен Гинзберг, выступивший в конце 50-х — начале 60-х годов от

¹ Wilson Earl. Show business laid bare. N. Y., 1974, p. 57.

имени битнического поколения, славил в своих стихах «нагие трепетные тела, упавшие с небес и вытянутые в ожидании», и занимал позицию деятельного изыскателя плотских тайн: «отворяю зады, изучаю, ноги закинута, скрючены» и т. д. (книга «Бутерброды натуры», 1963). Теперь «понятиями из сексуальной сферы» играет присяжный комик на потеху веселящейся публики из «кварталов Истэблшмента», а тайное и явное соглядатайство становится уделом таких дельцов развлекательной отрасли, как Уилсон. Главное же — в подобной и даже более радикальной откровенности никто уже не усматривает гордого притязания на оппозицию или бунт, скорее очевидна примитивная жажда коммерческого успеха.

Принципиальная разница между 60-ми и 70-ми годами состоит как раз в этом: «революция» в области секса или по крайней мере то, что носило это громкое имя, открыто перерождается в коммерцию и предпочитает скромно именовать себя «зрелищным предпринимательством» или «новым досугом». Движение за сексуальную свободу, входившую в политическую программу «новых левых» и в образ жизни хиппийских колоний, не было подавлено (отдельные стычки с полицией не в счет) — оно просто-напросто исчерпало себя, превратившись в факт сексуальной вседозволенности. Радикальная контркультура 60-х годов определила во многих чертах официально-массовую культуру 70-х годов, войдя в нее через отмену прежних моральных запретов¹. Переход от «негации» к «интеграции», как выразился бы Г. Маркузе, состоялся по давно знакомой схеме: спрос рождает предложение. В требованиях молодых мятежников умудренные правители решили благоразумно усмотреть всего лишь спрос на определенного рода товары, прежде всего возбуждающие и удовлетворяющие чувственные потребности,—

¹ «Рекорды» вседозволенности ставились на границе этих двух культур и обозначали ее постепенное преодоление. Например, такие спектакли, как «Волосы» и «О! Калькутта!», возникли в среде радикально настроенной интеллигенции и поначалу были достоянием левоавангардистского театра. Но довольно скоро их включили в свой репертуар коммерческие труппы, причем не только в Нью-Йорке с его стойким духом артистической богемы, но и в славящемся чопорно-аристократическим вкусом Лондоне (первая постановка «О! Калькутта!» — летом 1971 года); стало ясно, что «подполье» вышло в «устой», что на разнужданные повадки сексуальной свободы надета крепкая узда эстетической моды.

и переполнили ими рынок. Нагота и непристойность поступили в продажу. Отличие «генитального» поколения 70-х годов от битников и хиппи 50-х и 60-х именно в том, что оно покупает на рынке и оплачивает деньгами те рискованные удовольствия и дерзкие эксперименты, которыми их предшественники упивались как дарами свободы в узком и бескорыстном кругу единомыслителей.

Очевидно, для бунтарей, ставших образцами для модников, эта победа ненамного отличалась от поражения. Правда, кое-кто из консерваторов стал поговаривать о «размягчении структуры», о «подрыве ответственности»; концепция «репрессивного общества», популярная среди радикалов-шестидесятников, обрела к 70-м годам противовес в виде концепции «пермиссивного общества» («permissive society» может быть по-русски передано с некоторым усилением как «общество вседозволенности») ¹. Дескать, общество страдает не от принуждения и насилия, а от распущенности и терпимости. Но тревога консерваторов в данном случае вряд ли обоснованна: вольность нравов не покушается на основы предпринимательства, «все дозволенное» в этой области легко можно купить в магазине «игрушек для взрослых», затребовать через специальную посредническую контору или «журнал объявлений» ². Свобода секса, вопреки пожеланиям и предсказаниям ее теоретиков, обернулась свободой обращения соответствующих товаров — вещей и услуг.

Этот просчет был глубоко заложен в самом первоначальном проекте «сексуальной революции», какой мы находим у австрийского психотерапевта Вильгельма Райха (расцвет его деятельности приходится на 20 — 30-е годы нашего века, но его учение о «свободном изживании

¹ См., напр.: G u m m e r J o h n S. The Permissive Society. Fact or Fantasy? L., 1971.

² Ср. типичное объявление, напечатанное в одном из таких журналов — калифорнийском «Выбирай» (каждый номер содержит примерно 6 000 объявлений): «Служащий и его жена хотели бы встретиться с другой парой... все допускается, кроме боли... она прелестна, он осторожен... широкий круг благоразумно дозволенных эротических интересов... либерально настроенный, с хорошей выносливостью... вам понравится, мне тоже» (Цит. по кн.: Wilson Earl. Op. cit., p. 12). Поразительно сочетаются в этой самохарактеристике распущенность и расчетливость, чувственность и рассудочность, отражающие двойственное бытие секса-товара.

сексуальности» вдохновляло лидеров и теоретиков «новых левых» в 60-е годы¹). Вину за психические заболевания Райх возлагал на буржуазное общество, которое своей моралью принуждает человека к воздержанию и самоограничению, тогда как истинное здоровье состоит в свободном излиянии половой энергии. Сложный, самобытный характер, возникающий в борьбе со стихийной сексуальностью, — это, по Райху, болезнь, невроз; индивидуальность как таковая — тоже отклонение от психической нормы. «По ходу выздоровления индивидуальные различия в значительной мере утрачиваются, что открывает путь к упрощению поведения... больные становятся все более похожими в своих основных чертах...»². Вместо оздоровления личности Райх, по сути, предлагает обезличивающее здоровье. Сексуальная революция, призванная восстановить в человеке его природу, оказывается на удивление безразличной к самому человеку и фактически восстанавливает *против* него природу.

Опыт 70-х годов обязывает с большей осторожностью относиться к самой идее «чистой», «внеморальной» природы, безусловное доверие к которой считалось хорошим тоном среди радикалов 60-х годов. Но каковы действительные истоки и возможные последствия этой идеи? Как и почему из совокупной области человеческого существования стало выделяться чисто природное, стихийно-чувственное начало, удельный вес которого очень велик в идеологии и искусстве Запада XX века?

¹ В теории В. Райха (1897—1957) сочетаются элементы психоанализа и социологизма; в самом словосочетании «сексуальная революция» заметна эта двойственная ориентация. В своей врачебной практике Райх выяснял не столько истоки вытесненного влечения, сколько возможности его жизненного претворения; в целом же психоаналитическому сеансу он противопоставлял практическую реформу сексуального воспитания, направленную на социальное предотвращение биологических неврозов. В конце 20-х годов Райх организовал для рабочих в Вене «Социалистическое общество сексологических консультаций и исследований»; после вынужденной эмиграции в США углубился в изучение таинственной космоорганической субстанции — оргона.

² Reich Wilhelm. The Sexual Revolution. Towards a Self-Governing Character Structure. N. Y. 1970, 5 pr., p. 5. См. также: Robinson P. A. The Sexual Radicals. Wilhelm Reich, Geza Roheim, Herbert Marcuse. L., 1970, p. 17, 23, 25.

2. НЕОЯЗЫЧЕСТВО

Я думаю, что жизнь тела — бóльшая реальность, чем жизнь сознания, в том случае, когда тело действительно пробудилось к жизни... Во времена греков жизнь тела была как живой огонек, потом Платон и Аристотель убили ее. Но теперь тело вернется к жизни, восстанет из могилы. И тогда настанет прекрасная жизнь в прекрасном мире, жизнь человеческого тела.

Слова Констанс из романа Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»

Пожалуй, ни один из западных писателей первых десятилетий XX века не изображал бытие природных начал в человеке с такой проникновенной отвагой и страстью, как Д.-Г. Лоуренс. Человек предстает в его романах как сгусток живой стихии, переливающейся из одной формы в другую: из ветра в траву, из почвы в камень, из пространства в зверя, из времени в человека; везде — одно. Мир запахов, видений, прикосновений, отголосков не просто окружает, но переполняет человека, изымая его из замкнутого равенства самому себе, приобщая к плотскому всеединству.

Вот исповедь и одновременно заповедь одного из героев «Влюбленных женщин» — Биркина: «Не могу сказать, что это любовь — то, что я тебе предлагаю, нет, не любви я хочу... Есть некий предельный я, который всемогущ, безличен и чужд ответственности. Также есть и предельная ты, и там-то я хочу встретиться с тобой... Единственное, в чем мы должны поручиться, — это в том, что отрешимся от всего, даже от самих себя...»

Так чувствуют и живут герои Лоуренса — преодолевая в себе и в других всякое определенное «я» в порыве к бессознательному и внеличному. Соответственно Лоуренс освобождает своих персонажей от замкнутой и твердой оболочки «характера», позволяя им простираться в жизненную стихию и сливаться с ней. Человек — не единичное самосознающее «я», а непрерывно длящееся бытие, в котором душевность — это только способность вбирать переменные черты и краски, мимолетные шорохи и дуновения из открытого мира. В сущности, это бытие ничем не отличается от растительного и животного, только еще более чувствительно и подвижно, поскольку не совпадает с

природным, а устремляется к нему¹. При этом Лоуренс отказывается от изобразительно-точного, характерного слова, созданного предшествующей реалистической литературой, в пользу слова текуче-выразительного, предельно общего по своему смыслу («красивый», «усталый», «сильный», «радостный»), призванного вобрать как можно больше сходных и нераздельных явлений. Критики упрекали Лоуренса в «ходульности» и «истертости» выражений, но это как раз соответствует постоянному переходу и стиранию границ между вещами, ощущениями, обликами в мире писателя. Слово у него сближается с самым первичным и древним восприятием: не зрит мир, как глаз, а осязает его, как кожа, скрадывая все оттенки, промежутки, различия и передавая слитность, сплошность, протяженность всего сущего. Наконец, тот же постулат всеединства и проповедь приобщения ко вселенской природе мы находим в публицистических выступлениях Лоуренса: «О, какая катастрофа! какое увечье нанесли любви, когда сделали ее личным, просто личным чувством, отдаленным от восходов и заходов солнца, от магической связи солнцестояния и равноденствия!»²

Теперь важно понять, какой традиции, какому мирозерцанию противостоит Лоуренс в своей хвале человеку-растению, человеку-животному, человеку-солнцу, человеку-воздуху. Что понимает он под «личностью» и почему уничижительно отзывается о ней?

В одной из самых ярких статей Лоуренс выступает

¹ «Вы не должны искать в моем романе старое неизменное его характера. Есть другое его, в зависимости от ролей которого индивидуум становится неузнаваемым, проходит ряд аллотропических состояний... В обычном романе прослеживается история алмаза, а я говорю: «Что алмаз! Вот уголь...» «То, что является физическим, нечеловеческим в человеке, больше интересует меня, чем то старозаветное, что побуждает писателя создавать характер в рамках определенной моральной схемы» (письмо критику Э. Гарнету по поводу романа «Радуга» (1914). — Lawrence D. H. The Selected Letters. N. Y., 1958, p. 75, 74). Показательно, что писатель Д.-Г. Лоуренс и психотерапевт В. Райх совпадают в своем отрицательном отношении к «характеру» и «морали», которые своею косностью и схематичностью мешают проявиться подлинной сущности человека, роднящей его с «нечеловеческим», с досознательной природой. Это совпадение тем более знаменательно, что Лоуренс и Райх глубоко различны по складу мирозерцания: один — с уклоном в мистику пола, другой — с позитивистской установкой на физиологию; объединяет их только время и неизбежное влияние Фрейда.

² Lawrence D. H. Sex, Literature and Censorship. N. Y., 1959, p. 100. — Далее цитаты приводятся по этому изданию.

против мастурбации, разъедающей волю и силу человека, приносящей чувство стыда и унижения, заставляющей безысходно возвращаться в круг своего «я». Конечно, для Лоуренса мастурбация — это нечто гораздо большее, чем физический порок, хотя и его писатель имеет в виду: тело, разряжающее свои вожделения в ничто, в пустоту, уподобляется трупу. Но главное, это целый тип поведения и культурный комплекс, глубоко укорененный во всей современности. «Сентиментализм и въедливый анализ, часто самоанализ в большей части нашей современной литературы есть признак злоупотребления собой... Отличительное свойство такого сознания состоит в том, что у него нет реального объекта, есть только субъект... Автор ни на миг не ускользает от самого себя...» По Лоуренсу, этот недуг развивается с прошлого века, «все больше опустошая действительную жизнь и действительное бытие людей, пока они не превращаются, как в наши дни, в оболочки людей». Образ, идеал отвлекают человека от его истинного, полнокровного бытия и бросают в погоню за пустым призраком, вызывая напрасную трату жизненных сил. Отсюда проистекает бессилие, неспособность любить живой мир и утверждать себя в нем — воображение подменяет собой действительность.

Нельзя сказать, что Лоуренс ставит ошибочный диагноз в своем «клиническом» осмотре европейской духовной культуры прошлого столетия. Его наблюдения распространяются на широкий круг явлений, так или иначе связанных с романтизмом (начала века) и психологизмом (середины и конца), «самоиронией» и «саморефлексией». Вспомним, например, стэндалевскую теорию любви, где романтическое «возвышенное томление» делается как раз предметом реалистического «психологического анализа». Сущностью любви Стендаль считает «кристаллизацию» — «особую деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами»¹. Подобно тому как голая ветка, опущенная в насыщенный соляной раствор, быстро обрастает ослепительными кристаллами, так и заурядное существо в представлении любящего наделяется всевозможными достоинствами. Образ отделяется от предмета и обретает самостоятельное бытие, более совершенное, чем подлинник. Так, в «Красном и черном» Жюльен и

¹ Стендаль. Собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1959, с. 367.

Матильда любят друг в друге *образ* того существа, которое им кажется достойным любви, и испытывают горькое разочарование и даже взаимную ненависть при столкновении с *действительностью* любимого человека. Они не столько переживают любовь, сколько выдумывают, осмысливают, оправдывают ее. Почти через все произведения Стендаля (в том числе автобиографические) проходит одна и та же роковая ситуация: предаваясь сладким мечтам и в точности высчитывая день и час встречи с любимым существом, герой внезапно робеет, когда встреча эта приближается, и ведет себя крайне боязливо с теми самыми женщинами, с которыми был особенно дерзок в мечтах. Так совершается поглощение действительности мечтой, природы — выдумкой, против которого десятилетия спустя, в мире, уже глубоко выхолощенном романтическим «самоудовлетворением», протестовал Лоуренс.

Но стендалевская «кристаллизация» — это только одна из ступеней, ведущих от самого основания европейского «кодекса чувств» — Платоновой теории любви. Не случайно Лоуренс обращает свой главный полемический удар против Платона, который (наряду с Буддой и Христом) «отрешил нас от жизни», счастье находил в отвлечении от «ритмического бытия рождающей, цветущей, плодоносящей и умирающей природы», в «неизменном и вечном бытии духа». Изобличая идеальное начало любви как иллюзорное, Лоуренс опирается на традицию «снижения» Платонова эротического идеализма, которая прослеживается еще с Ренессанса. Рыцарская любовь Дон Кихота к грубой свинарке Альдонсе, которая преобразуется его фантазией в прекрасную даму Дульсинею, оканчивается помрачением ума, утратившего «такт действительности». В легенде о Дон Жуане любовный идеал вовсе утрачивает всякое положительное содержание, сохраняясь лишь как отрицательная мера, позволяющая герою последовательно отвергать всех своих подруг, не отказываясь, однако, от новых и новых приключений. Если для Дон Кихота идеал воплощен и требует верности, то для Дон Жуана он невоплотим и располагает к измене (число спешит заполнить пустоту, образованную потерей смысла). Следующий шаг мог привести к тому, чтобы понять идеал как производное от воображения любящего, а не наличное или возможное в любимом существе: трезвое понимание этого явления дает психологическая теория «кристаллизации». Ее романтический герой пред-

расположен уже не к верности и не к измене, а к одиночеству: весь мир своей любви он носит в самом себе. В конце концов вся платоническая традиция оказывается сведенной к «сентиментальному воспитанию», как показано в одноименном романе Флобера. Фредерик в душе верен одной женщине, в действительности изменяет ей с другой и всюду остается одинок и несчастен. Он так и не решается «осквернить свой идеал», то есть реализовать его.

Идеализм страшно измельчал в своем движении от классики к романтике: если у Платона идеал существует реально и даже более реально, чем любая вещь, вечно, неуничтожимо, привлекая к себе снизу ввысь сердца и умы любящих, то «кристаллизованный» или «сентиментальный» идеал заключен в голове самого любящего и не только не совпадает с реальностью, но и не влечет к героическому преобразованию ее (как в рыцарстве), а трагически или комически ей противостоит, сужая свою сферу до замкнутого самосознания. Вот против такой личности, одинокой в своем мечтательном отшельничестве от всякой действительности, и восстает Лоуренс, заодно отрицая все историческое развитие, которое привело к этой личности: «Мы должны возродить обряды, связанные с рассветом, полднем и закатом, обряд возжигания огня и наливания воды, обряд первого и последнего дыхания. Мы должны пройти долгий путь назад, зайти дальше идеалистических концепций, дальше Платона, дальше трагической идеи жизни, чтобы снова обрести почву под ногами... Последние три тысячи лет были отступлением в идеалы, бестелесность и трагедию, а теперь отступление закончено».

Насколько убедительно это отвержение «бестелесности», настолько малодоказательно утверждение безыдеальности. Для Лоуренса как будто существует только выбор между духовным и природным, тогда как истинным делом человека на протяжении всей его истории было одухотворение природы в себе и вокруг себя. Беря за исходный факт современной жизни отвлеченную от природы, обескровленную духовность, Лоуренс противопоставляет ей исконную, не пробужденную в духе природу, проповедуя языческое ее почитание. Трехтысячелетний цикл развития человечества должен замкнуться возвратом его в лоно природы, слиянием и отождествлением с ней — как будто весь исторический труд по освобождению из ее уз был

ошибочен и напрасен. Вместо гуманизации природы Лоуренс предлагает натурализацию человека.

Натурализуется и Бог: «Моя великая религия — вера в кровь и плоть, ибо они мудрее, чем интеллект... Бог проявляет себя в теле женщины»¹. Христианская вера в божественный промысел и гуманистическая вера в человеческий разум заменяются языческой верой в животное естество — плоть и кровь, заступающие место «бесплотных и бескровных» идеалов. При этом обнаруживается связь Лоуренса с двумя другими идеологами неоязычества — Ницше и Фрейдом, которые через его посредничество вступают в переключку между собой. Если «Бог умер» и его надо заменить чем-то «здесьним», то при всей разнице двух положений: «божественно тело женщины» и «божественна воля мужчины» — они внутренне подкрепляют друг друга. «Существуют две великие жизненные силы, — говорит один из героев Лоуренса², — стремление к любви и стремление к власти... Мы должны любить или править»³. Внутри нищезанятия и фрейдизма общность двух «сил» легко обнаруживается в саморазвитии этих учений: базельский философ от прославления «дионисийской» оргиастической стихии в раннем трактате переходит к проповеди целеустремленной «экспансии «я» в позднейшей «Воле к власти»; венский врач, выводивший все человеческое пове-

¹ Lawrence D. H. The Letters. L., 1932, p. 94.

² Литератор Лилли в романе «Жезл Аарона» (русский перевод под названием «Флейта Аарона». М., «Недра», 1925).

³ «Воля к власти» и «воля к наслаждению» — две родственные идеи, которые своей стремительной «карьерой» в Новое время обязаны кризису средневекового религиозного мирозерцания. Призывы к «раскрепощению плоти и духа», направленные против аскетического их обуздания, в своем полемическом преувеличении часто переходили вообще границу нравственного разумения (центр миропорядка перемещался от божественного к человеческому, иногда же «по инерции» и дальше — к животному). Достаточно указать на двух знаменитых идеологов Ренессанса в Италии: Л. Валлу с его этикой самоцельного и безоглядного наслаждения («О наслаждении, как истинном благе») и Н. Макиавелли с его политикой вероломного и самовластного правления («Государь»). Причем сластолюбие и властолюбие в своем безрелигиозном экстазе могут объединяться, как показывает пример маркиза де Сада, для которого наслаждение — единственный смысл жизни, а насилие — главный источник наслаждения. В садизме «раскрепощенное «я» утверждает и ублажает себя путем разрушения плоти и уничтожения воли другого человека. По-иному, более утонченно, «воля к власти» и «воля к наслаждению» связаны в так называемом «демоническом эротизме», описанном С. Киркегором на примере Дон Жуана: самую изысканную чувственную усладу доставляет именно духовное порабощение любящего и преданного существа.

дение из «либидо», находит последователя (А. Адлера), который подставляет на место «полового голода» — «жажду власти».

Разграничение двух видов неоязычества — волюнтаристского и гедонистического толка — зависит от того, как мыслится изначальное «естественное» состояние человечества: как звериный индивидуализм или животная стадность, как предельная обособленность или обобществленность. Внутри самого язычества выделяются разные ступени, которым соответствуют разные направления современного неоязычества: если «сильная bestия» у Ницше представляет собой как бы сколок с аристократической элиты античного рабовладельчества, то «кипящий котел вожделений» у Фрейда передает состояние дикой орды первобытного общества (в собственно культовом плане эти социально-исторические фазы соотносятся у древних греков с почитанием олимпийских богов — «небожителей» и более древних хтонических, «земнородных» божеств).

Показательно, что более поздний мыслитель обращается к более раннему состоянию человечества для уяснения его природы: неоязычество движется как бы в обратном порядке, чем язычество, и своим «прогрессом» воспроизводит все более регрессивные стадии выделения человека из природы. «Наслаждение» как слияние с природой и растворение в ней очевидным образом предшествует «власти» — подчинению и покорению ее. Между тем в западном обществе с начала нашего века ницшевский идеал «человека властного» все явственнее уступает в своей притягательности фрейдистско-райхианскому образу «человека наслаждающегося». Это можно заметить и по литературе, если сопоставить писателей, выдвинувшихся на рубеже XIX — XX веков (К. Гамсуна, А. Стриндберга, Д'Аннунцио, Дж. Лондона) и лет на двадцать позднее (Дж. Джойса, Д.-Г. Лоуренса, Ш. Андерсона, еще немного позднее — Г. Миллера)¹. Лоуренсовский герой еще может рассматриваться как человек переходного типа: волевой

¹ Решающим рубежом, очевидно, была первая мировая война, давшая возможность «разыграть» в истории идеи «силы» и «власти» и убедиться в их нежизнеспособности самым прозаическим образом: оставив после себя миллионы трупов и калек. Послевоенное время благоприятствовало массовому гедонизму как способу возвращения к жизни, хотя именно своей направленностью на телесные блага гедонизм дает остро почувствовать тяжесть увечий и неминуемость смерти (обстановку

порыв к самоутверждению граничит у него с великодушным отречением от своего «я» и погружением в предличную стихию, где власть («не как у Ницше») — это «не сознающая своих целей», «темная, живая, оплодотворяющая сила» («Жезл Аарона»). Общее же направление перемен ясно: твердый повелительный жест переходит в трепет и оргиастическую конвульсию. Среди двух главных символов и святынь неоязычества: «мужской воли» и «женского тела» — именно у второго скорее растёт число идолопоклонников.

Объяснение этому можно найти в книге известного американского писателя Нормана Мейлера «Узник секса» (1971). Это публицистическое произведение содержит полемику автора с движением женской эмансипации (Women's Liberation), весьма влиятельным в современных США. Известно, что идея женского равноправия ещё в XIX веке приобрела как горячих поборников, так и решительных противников, и нет ничего удивительного в том, что Мейлер, наследующий многим «почвенническим» традициям американского джентльменства (вспомним Хемингуэя — «мужчины без женщин»), присоединяется к противникам. Но при этом он выдвигает совершенно иные доводы, чем его предшественники. Традиционный антифеминизм XIX — начала XX века (Шопенгауэр, Ницше, О. Вейнингер и др.) покоился на крайне заниженном представлении о природе и возможностях «слабого пола». Женщина якобы есть стихийная природа, наделённая только животным инстинктом и недостойная войти как равная в культурное сообщество людей, неспособная стать носителем высшего духа; женщина — «недочеловек», пассивная материя, формуемая мужской волей и разумом¹. Мейлер сохраняет это мнение о женщине как

этого пира *после* чумы точно воссоздает роман Э. Хемингуэя «Фиеста» с его образом главного героя, искалеченного войной). Вообще не случайно, что наиболее широкое усвоение фрейдизма западным обществом происходило дважды — после первой и второй мировых войн, как раз в то время, когда обнаруживался крах ницшеанства (при этом все-таки не следует перекладывать всю ответственность за ницшеанство и фрейдизм на Ницше и Фрейда: основоположник всегда и больше, и меньше своего учения, которое вбирает через последователей множество углубляющих толкований и уплощающих подмен).

¹ «Отношение между мужчиной и женщиной есть не что иное, как отношение между субъектом и объектом», «она — только материя» (Вейнингер Отто. Пол и характер. М., «Наука и жизнь», 1912, с. 333, 335).

о самосушей природе, но придает ему прямо противоположный смысл: это не изъян женщины, а ее преимущество, которое особенно явственно выступает в наш век повсеместной «нехватки» природы — островка спасения для всех, потерпевших крушение от социальных бурь. Не женщина должна эмансипироваться от своей природности, а мужчина от своей социальности. В начале своей книги Мейлер рисует условный автопортрет: писатель с мировым именем, обремененный множеством дел, мыслей, забот, которые взваливает на него человечество, к тому же ждущий решения Шведской Академии о присуждении ему Нобелевской премии. В этот момент от него уходит жена, которой надоело быть домашней рабыней, возиться на кухне и нянчить детей. Но разве ей было хуже, чем ее «зафункционированному» супругу? Что толку от гражданских прав, если они неотделимы от обязанностей, если социальные роли «пожирают» естественные склонности в человеке! Насколько легче женщине нести обязанности перед одним мужчиной, чем мужчине — перед всем обществом! «Быть женщиной легко — достаточно лечь навзничь, и все небеса войдут в тебя», — увещевает Мейлер идеологов женского равноправия. Нет ничего унижительного для женщины, если к ней относятся только как к телу, — ведь в ее теле заключена таинственная связь с природой, позволяющая ей производить детей и быть изначально уверенной в осмысленности и оправданности своего бытия. «Мужчина отчужден от природы, которая выдвинула его вперед, он не обладает, подобно женщине, внутренним пространством, которое связывает ее с будущим»¹; отсюда его постоянное стремление к женщине как существу, приобщающему его к природе. «Дух непокая» и постоянное чувство опасности, одиночества, заброшенности заставляют мужчину искать «хотя бы частичного» приюта в утробе, из которой он когда-то был с мукой извлечен на свет. Жажда наслаждения, делающая его «узником секса», — это только память о том блаженстве, которое он испытывал в материнском чреве².

Вообще похвала утробе, замкнутому природному про-

¹ Mailer Norman. The Prisoner of Sex. N. Y., 1971, p. 65, 82.

² Ход мыслей писателя в этот момент совпадает с положениями известной книги Отто Ранка «Травма рождения», объясняющей всю культурную деятельность человека (построение дома, ношение одежды, разведение огня и т. д.) его стремлением воспроизвести теплый, уютный мир материнского чрева.

странству, внутри которого может укрыться преследуемый общественным неблагополучием человек, довольно часто звучит в современной литературе Запада¹. Так возникает у Н. Мейлера, а раньше у Э. Фромма, отчасти Н. Брауна и других тема матриархата как возможного и желанного, в чем-то уже наступающего будущего человечества. Ясно, что эти устремления ведут на самый передний край неоязыческого «возвращения в природу», потому что в эпоху матриархата природа сильнее всего тяготеет над членами общества, замыкая их естественным ходом рождений, браков и смертей. Патриархальному обществу ныне вменяется в вину его опора на голую волю и разум, подчинение и насилие. В противоположность отцу, олицетворяющему долг, закон, порядок, мать воплощает стихийное природное начало и безусловную любовь ко всему порожденному. Именно в этом — в безусловной любви, всеобнимающей ласке, слиянии с природой — больше всего, по мнению Э. Фромма, нуждается современный человек, обремененный тяжким патриархальным наследством войн, насилия, жестокости и т. д.²

Неоязыческие и неоматриархальные тенденции свидетельствуют, таким образом, о критическом состоянии самого общества: переставая удовлетворяться своим положением в нем, человек ищет себе места в природе, стремится «создать мир по ту сторону социального и исторического»³. Если раньше общество служило человеку защитой от страшных и темных сил природы, то теперь оно само порождает силы столь грозные и неодолимые, что человек ищет от них убежища в природе. Матриархатом не ставится предел этим исканиям: после Фрейда, обнаружившего в человеке «первичные позывы смерти», будущее человека все чаще связывается с саморазрушением, возвращением к доорганическому состоянию вещества и т. д. «Принцип наслаждения» не дает поблажек: требуя снять всякое напряжение в отно-

¹ Ср. замечание Э. Фромма о «глубоко укорененном стремлении остаться во всеобнимающей утробе, прильнуть ко всекормящим грудям». (Fromm E. *The Sane Society* (1956). L., 1971, 4 impr., p. 41).

² См.: Fromm E. *Op. cit.*, p. 45—47.

³ Волошинов В. Н. Фрейдизм. Критический очерк. М.—Л., ГИЗ, 1927, с. 137. В этой книге точная критика пансексуализма позволяет раскрыть превращение «сексуального» в «суррогат социального». Само «бессознательное», по мнению автора, возникает только в большом обществе, где имеется «расхождение между официальным и неофициальным сознанием» (с. 133).

шениях человека с природой и отказаться от выделяющих из нее усилий, этот принцип легко превращает природную колыбель человека в его могилу¹.

Неоязычество, разумеется, предпочло бы застраховаться от такой опасности: его умопостижимый предел — это живое, хотя и бездуховное, тело, человек на вершине биологической эволюции, но на дне социальной истории. Однако действительно ли существует между живым и духовным в человеке некий порог, на котором можно задержаться; не вернее ли предположить, что он может только преодолеваться — в ту или другую сторону?

Вся разница между неоязычеством и язычеством именно в направлении этого перехода. Сам Фрейд любил сравнивать себя с Платоном, отчасти для того, чтобы смягчить упреки в пансексуализме ссылкой на концепцию всепобеждающего Эроса. «В своем происхождении, действии и отношении к половой любви «Эрос» Платона совершенно конгруэнтен нашему понятию любовной силы психоаналитического либидо»². На самом деле при всей

¹ «То, что доминирующей тенденцией психической жизни, а может быть, и нервной жизни вообще, мы признали стремление к снижению, к поддержанию постоянного уровня, к уничтожению внутреннего напряжения, вызванного раздражениями (принцип нирваны...), — тенденцию, получающую свое выражение в принципе наслаждения, и является для нас одним из сильнейших мотивов, чтобы верить в существование первичных позывов смерти» (Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. — В кн.: Избранное, т. 1. Л., 1969, с. 68). Эта идея, вызвавшая поначалу возмущение в широкой публике и недоумение в психоаналитических кругах (двое давнишних врагов и соперников — любовь и смерть — обнаружили влечение друг к другу), теперь вошла в арсенал самых банальных, хотя и модных, трюизмов западной философии. См., напр.: Marcuse Herbert. Eros and civilization. N. Y., 1955, p. 214—215; Bataille Georges. L'érotisme (1957). P., 1972, p. 15, 29, 48. В последнем сочинении есть ссылка на маркиза де Сада: «Нет лучшего способа свести знакомство со смертью, чем стать приверженцем идеи либертинажа», то есть освобождения от всяких моральных норм и запретов (p. 16).

Общее между «либертинажем» и смертью — распад высших связей и зависимостей, существенных для духовной и физической жизни человека и удерживающих его от растворения в ничто. Чутье не обманывало Достоевского, когда он показывал состояние вседозволенности как близкое смерти, упразднение стыда как признак умирания. В гротескно-фантастическом рассказе «Бобок» мертвецы договариваются между собой «ничего не стыдиться» («...Ведь значит же что-нибудь могила!.. Заголимся и обнажимся!»). Ибо стыд есть как раз то напряжение (снимаемое наслаждением), которое отделяет человека от животности, от низших форм бытия: их проявления в себе он стыдится, а поглощаясь ими — умирает.

² Фрейд З. Избранное, т. 1, с. 98.

своей «конгруэнтности» учения об Эросе и о либидо противоположно направлены. У Платона половые инстинкты облагораживаются своей сверхчувственной идеальной устремленностью, у Фрейда, напротив, идеалы выявляют свое происхождение от инстинктов и привязываются к ним биологической необходимостью. Если Эрос приобщает смертное существо к бессмертной красоте и возбуждает в нем жажду вечного и истинного, то либидо вносит в самые возвышенные области человеческого духа «жар соблазна» и разрядку вожделений: не низшее влечется к высшему, а высшее сводится к низшему. Если в платонизме запечатлен поступательный ход мировой культуры от природного к сознательному, от инстинкта к мифу и от мифа к логосу, то во фрейдизме та же культура отправляется в обратный путь: от сознательного к бессознательному, к мифу и инстинкту¹.

Вопрос в том, возможно ли человеку вернуться к первоприродному в себе, ничуть не потревожив своего сознания и совести, и воскресить в первоначальном виде то животное тело, в котором видит высшее благо и драгоценные узы всякий «узник секса».

3. ГОРДЫЙ РАССУДОК И ГЛУПАЯ КРАСОТА

Интеллект томится по антидуховному, осязаемо красивому dans sa stupidité, влюбляется до безумия, до самоотрицания и самоотречения, влюбляется в красоту, в божественную глупость, падает ниц перед нею...

Слова Дианы Филибер из романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля»

Среди многих приключений, выпавших на долю Феликса Круля, одним из самых достопримечательных

¹ Среди различных вариантов и трансформаций фрейдизма можно выделить такие, которые за основу берут миф (архаическую форму сознания), — например, юнгианство, и такие, где упор делается на инстинкт (стабильную форму чувствования), — райхианство, маркузианство. Между ними есть существенное расхождение в практически-политических аспектах: если «мифологизм» — направление достаточно консервативное, то защита инстинктов располагает к радикализму, выражением которого и является «сексуальная революция». Дело в том, что миф — это замкнутое структурное образование, всегда равное себе и самодостаточное. Инстинкт же требует удовлетворения, которое должно прийти извне, он разомкнут в окружающей мир и ставит перед ним задачи, бунтуя в случае их невыполнения.

является его встреча с писательницей Дианой Филибер, женщиной «интеллекта необыкновенного», как она рекомендует ему себя. Действительно, пока тело ее неистовствует в страсти и замирает в блаженстве, ум продолжает измышлять всякие диковинные сравнения и остроты, а уста — изливать поток красноречия. Чем же прельщает ее Феликс Круль? Не своим умом и красноречием, которого у него тоже в достатке, а тем, что он «глупый маленький раб», «бездуховная красота», «просто бытие». «Голый маленький лифтер лежит со мной в постели и называет меня «милое дитя», меня, Диану Филибер! *C'est exquis... ça me transporte!*» (Это необыкновенно... это меня захватывает!) Феликс, впервые сталкиваясь с таким «чрезмерным» интеллектом, ощущает себя в его присутствии безнадежным простаком, низведенным на уровень красивого животного, «сладостного илота», «миньона в ливрее». Видимо, эта зависимость не случайна: самосущий рассудок, отстраняясь от всего действительного и живущего, оставляет на его долю быть только плотью, только внешностью, поскольку не одухотворяет его своим участием, а созерцает извне. Такой рассудок может сколь угодно томиться по «антидуховному», «глупо-красивому», даже падать перед ним ниц, но, по сути, он сам повелевает красивому быть глупым, живому — бездуховным, потому что все умное и духовное отвлекает для себя, считает исключительно своей принадлежностью.

Отвлеченное мышление, возвышенный дух, жадно льнущие к безответной плоти, к ускользающей красоте, — такова одна из излюбленных тем Т. Манна — художника и мыслителя («Тонио Крегер», «Смерть в Венеции», «Обманутая», «Философия Ницше в свете нашего опыта», «Эротика Микеланджело» и другие произведения). Художник, музыкант, писатель или просто увечное, больное, стареющее существо — все они так или иначе ощущают в себе какую-то неполноту жизненных сил вместе с избытком сил духовных и тянутся к людям сильным, бодрым, крепко привязанным к жизни. Чаще всего их постигает горькое разочарование, потому что жизнь своевольна — да если бы даже она шла на уступки разуму, то сразу бы потеряла для него прелесть своей непослушности. Простые, прелестные, обаятельные существа в произведениях Т. Манна — будь то белокурая, синеглазая Ингеборг, или широкоплечий, с белыми мускулистыми руками американец Кен Китон, или обольстительный подросток-поляк Тадзио — обычно не

достаются своим куда более мощным по духу поклонникам, оставляя их в угрюмом одиночестве и даже обрекая на смерть (потому что дух и разум сами по себе мертвы без поддерживающего и облекающего их тела — именно так распределяются роли между персонажами у Т. Манна).

Но что показательно: хотя «властительные умы» мучительно зависят от «детей природы», на страницах повести или романа эти последние приобретают интерес лишь постольку, поскольку ими увлечены первые. Сами по себе эти розовощекие и широкоплечие люди — совершенные нули, ничтожества, в которых все внутреннее содержание вылилось в великолепие внешней формы, оставив в душе пустоту, в лучшем случае прикрытую простодушием. Разве значит что-либо Ингеборг без устремленного на нее томительного и робкого взгляда Тонио, живущего напряженной жизнью полугения-полузавистника? Какой интерес представляет собой Кен Китон без той трагедии, которая совершается в душе стареющей женщины, чей выбор неожиданно пал на этого молодого здоровяка? Чем была бы госпожа фон Риннлинген без вызванных ею страданий маленького уродливого горбуна господина Фридемана?

Т. Манн изображает дело так, что сама простая и непосредственная природа обретает содержание и глубину только по отношению к умам, воспаленным собственной бытийной недостаточностью. Эта природа нужна им для самозавершения и является в их горячечные грезы как успокоительное, хотя и обманчивое, обещание полной жизни. И Т. Манну нельзя отказать в пронизательности: чистая природа есть во многом порождение чистого разума, от нее оторвавшегося и отторгнувшего ее от себя. Поэтому перед взором подобного разума вся природа выглядит неразумной, прихотливо-стихийной, достойной лишь восхищения за свою глупую красоту: разум мучит себя ею как чем-то посторонним, но не пытается стать нравственно сопричастным ей. Мы не знаем, какой внутренней жизнью живут Ингеборг, Кен, Тадзио, госпожа фон Риннлинген; поскольку к ним страстно устремлен высший интеллект, им суждено оставаться жизнерадостными и бессмысленными созданиями природы, жестокими, хотя и по-своему справедливыми в отвержении его.

Пожалуй, только дважды Т. Манн специально задался целью проследить жизнь природы в ней самой — и оба раза он опроверг мысль о том, что существует (в человеке)

какая-то успокоенная в себе и самодовольная природа. Он это сделал в произведениях об Иосифе Прекрасном и Феликсе Круле. В обоих случаях идет речь об усиливающейся работе духа в оболочке царственной плоти. Больше того, природная красота отнюдь не препятствует, но способствует развитию самосознания у этих героев, потому что за них в мире ведется борьба и в этой борьбе они выбирают себя. Выделение личности Иосифа из первобытного коллектива, становление сознательного «я» в стихии бессознательного было, как известно, не только художественно раскрыто, но и философски осмыслено самим Т. Манном: «В человеке природа и жизнь перерастают самих себя, в нем они утрачивают свою «невинность» и обретают д у х...»¹ Причем важно подчеркнуть, что мысль и личность зацветают не на больной, а на здоровой материи, подтверждая мнение классической древности («здоровому телу — здоровый дух») и опровергая умозаключения новейшего пессимизма («мысль есть болезнь плоти», «человек — больное животное»). И Феликса, и Иосифа красота вовлекает в приключения и тем самым освобождает от пут стихийно-косной природы. Каждая из авантур, составляющих роман о Феликсе, начинается чьим-то интересом к герою как объекту и средству («смазливый молодчик», «продувная бестия»), а кончается его превращением в субъекта и цель (умудренный жизнью человек, свободно выбирающий поле своих умственных интересов и опытов). Так изнутри достраивается его красивый облик, переплавляясь в сумму душевных приобретений, и природный человек оказывается ничем не оправданным мифом. Напыщенная поклонница Диониса кажется смешной — ее идол выдуман, «сладостный илот», вызывающий ее восхищение и вожделение, существует лишь в ее воображении, которое нарочно себя дразнит. В последнем своем романе — во многом итоговом, хотя и незавершенном, — Т. Манн приходит к выводу, что глупая красота и безразумная природа — это не действительность, а самообольщение гордого и вычурного рассудка. Обособляя себя от природы, он ее обособляет от себя, ее «чистота» — следствие его отвлеченности, ее «невинность» — признак его невмешательства, и само бездуховное здоровье ее — призрачный ответ его болезненной бестелесности.

¹ Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1961, с. 371.

Итак, если Лоуренс противопоставил выхолощенным идеалам первобытную полнокровность бытия, то Т. Манн выясняет, что сама эта первобытность и полнокровность в наше время есть только обманчивый идеал обескровленного ума. Но, может быть, показания Т. Манна — писателя-интеллектуала по самой глубинной своей художнической сути — в данном случае слишком пристрастны в пользу первенствующей роли интеллекта? Знаменательно, что и сам Лоуренс — враг интеллектуализма и поборник инстинктивности — допускал возможность вторичного, отраженного бытия инстинкта через интеллект. Во «Влюбленных женщинах» есть образ умствующей аристократки Гермиян Роддис, которая своим выпрененным прославлением животного начала напоминает манновскую Диану Филибер: «Разве сознание — это не смерть? Разве не разрушает оно всю нашу непосредственность, нашу инстинктивность?.. Лучше быть животными, просто животными, безо всякого ума...» Ей отвечает Биркин, проповедник истинного приобщения к стихии жизни и чувства: «Даже животная чувственность, к которой ты стремишься, — это продукт твоего мозга. Ты не хочешь быть животным, ты хочешь созерцать свои животные отправления — чтобы мысленно упиваться ими. Это совершенно вторично — и более упадочно, чем самое закоснелое умствование. Твое тяготение к животной страстности и инстинктивности — что это, как не крайняя и худшая форма интеллектуализма?»

Разумеется, сам Биркин отвергает этот «крайний» интеллектуализм, но кто поручится, что в своей попытке «быть животным» (более животным, чем «интеллектуалка» Гермиян) он не впадает в интеллектуализм еще более «крайний», уже третьего порядка? По словам современного мыслителя, «вождеделение более абстрактно, чем логика: оно ищет — упование торжествует над опытом — какого-то чисто сексуального, следовательно, чисто воображаемого соединения невероятной мужественности с невероятной женственностью»¹. Чисто животного уже не существует в человеческой природе, оно преодолено, одухо-

¹ Lewis C. S. *The Allegory of Love*. N. Y., 1958, p. 196. Ср. суждения Лоуренса о том, что «существует женское независимо от Женщины и мужское независимо от Мужчины... Все в жизни отчетливо разделяется на мужское и женское» (*Phoenix. The Posthumous papers of D. H. Lawrence*. L., 1961, p. 443).

творено, и выделить его можно только условно и умо-зрительно. Вот почему любимые лоуренсовские герои (вроде Биркина) — это одержимые новыми идеями проповедники, которые учат своих ближних, что нужно не рефлексировать, а жить, просто жить...¹ Но при этом они столь же сознательны, как их создатель, и говорят тем же экзальтированно-патетическим языком, каким написаны его статьи. Суть этого парадокса наиболее сжато выразил Т.-С. Элиот, сказав о самом Лоуренсе: «Его борьба против чрезмерно рассудочной (over-intellectualized) жизни обнаруживает в нем самом чрезмерно рассудочное существо»². Культ плоти у Лоуренса оказывается, с этой точки зрения, продуктом весьма утонченной умственной культуры, его борьба с романтическими идеалами — тем же романтизмом наизнанку, измышляющим роскошно-чувственные и потому чисто условные образы «здоровой» жизни. Таков, по Т. Манну, вообще «парадокс романтизма»: его «близость к стихийным, иррациональным и демоническим силам жизни» не отменяет гётевского определения этого искусства как «больного»³. Романтизм болен своим неестественно-пышным здоровьем.

Неоязычество, следовательно, далеко отошло от своего первоначального образца, их разделяют два отрицания: языческой чувственности — христианской (и не только христианской) духовностью и христианской духовности — неоязыческой чувственностью. Но эта чувственность имеет

¹ «Будь хорошим животным, говорю я тебе, мужчина ты или женщина» — слова лесника Эннебла, который «когда думал, то размышлял об упадке человечества». «Будь хорошим животным, верным своему животному инстинкту» — был его девиз» (роман «Белый павлин»).

² Цит. по кн.: Lawrence D. H. A Critical Anthology. Ed. by H. Coombes. Harmondsworth, 1973, p. 244. Критика часто отмечает это внутреннее противоречие всего творчества Лоуренса: «Его мир любви полон столь странной и чистой отвлеченности, как ни у кого из великих авторов. Чем больше здесь порыва и неистовства, тем явственнее их умственное происхождение... Несомненно, Лоуренс мучительно жаждал достичь этой ясности, этого простого и совершенного состояния «только бытия», в котором пребывает животное, — и какой романтик не жаждет этого! Но эта навязчивая идея... — интеллектуальная тюрьма, из которой не может вырваться его воображение... Кошмар самосознающего умствования» (Bailey John. The Characters of Love. N. Y., 1960, p. 24).

³ Манн Томас. Собр. соч., т. 10, с. 321, 323. Знаменательно, что к порождениям романтизма Т. Манн относит не только философию Ницше, но и психоанализ — «глубокий прорыв со стороны болезни», прикрывающийся прославлением здоровья (там же).

мало общего с естественным проявлением жизни, ибо она уже отвергла жизнь в ее духовных проявлениях. По выражению С. Киркегора, это «демоническая чувственность», которая выступает как сила отрицательно-духовная, а не положительно-природная¹. В ее основании лежит сознательная воля, направленная на разрушение духовного в человеке.

Эта жестокая сторона демонического эротизма раскрыта в романе В. Набокова «Лолита»². Его герой Гумберт Гумберт, по роду занятий — исследователь словесности, по образу жизни — состоятельный бездельник, совмещает в своем облике черты рафинированного интеллектуала и сексуального маньяка. Больше того, всем своим поведением он доказывает, что изощренность интеллекта и извращенность инстинкта могут предполагать и усиливать друг друга. Предмет гумбертовской мании — девочки-подростки в возрасте от девяти до четырнадцати лет, так называемые «нимфетки» (во исполнение авторского предвидения, это новообразованное слово из романа некоторое время спустя вошло в толковые словари). Для «очарованных странников» далеко не юного возраста эти маленькие создания «обнаруживают сущность не человеческую, а нимфическую (т. е. демоническую)». Двенадцатилетняя Лолита, какой она видится тридцатишестилетнему Гумберту, — это действительно воплощение всего дьявольского, а именно: соблазн бездуховного, бессочувственного отношения к человеку. Гумберт с полной сознательностью отдается этому соблазну — сама страсть к малолетним, духовно еще не созревшим существам говорит о том предпочтении, которое он оказывает «цветущей и благоухающей плоти» перед всеми благами мира. В мании Гумберта угадывается падшая, растлившаяся романтическая мечта о «первозданной природе», которая теперь обращается против человека в его внутреннем развитии, искушая тем возрастом, когда он еще не утратил своей «душеубийственной вкрадчивой прелести». Едва же девочки

¹ Само возникновение чувственности в ее современной, эротически обостренной форме С. Киркегор связывает с христианством, которое упорно исключало чувственность и поэтому позволило ей определиться как чему-то антидуховному, чего не было в античном мире. Так на смену влечению и запрету на влечение пришло искушение — тяга к снятию запрета. См.: Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М., 1970, с. 181—219.

² Роман переведен самим автором на русский язык.

вырастают, приближаются к пятнадцати, они перестают быть привлекательными для героя, — видимо, потому, что неминуемо приходится делить с ними душевный опыт, а это губительно для сладострастия, живущего исключением всего душевного. Возрастной разницей Гумберт наглухо отделен от предмета своих влечений: ни в опыте, ни в интересах, ни в надеждах нет у него ничего общего с жизнерадостной и своенравной школьницей Лолитой. «Гибельное очарование нимфеток» действительно оказывается духовно губительным для Гумберта и Лолиты. После нескольких лет всепоглощающей (вернее, исключаяющей все остальное) физической близости он остается для нее «не возлюбленным, не мужчиной с бесконечным шармом, не близким приятелем, даже вообще не человеком», а какой-то сексуальной машиной с «парой глаз», «пятиногим чудовищем». Что же касается Лолиты, то только после потери ее (увлеченной еще более могущественным соблазнителем) Гумберт прозревает: «Меня тогда поразило, пока я, как автомат, передвигал ватные ноги, что я ровно ничего не знаю о происходившем у любимой моей в головке и что, может быть, где-то за невыносимыми подростковыми штампами, в ней есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца, — дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне». Это превращение возлюбленной в непроницаемый штамп есть свойство самой опредмечивающей любви Гумберта, который в Лолите берет для себя только послушную его прихотям марионетку — в обмен на мороженое, безделушки, зрелища, все, на что не скупится его «расчетливая похоть»¹.

При этом обнаруживается глубинное средство гумбертовского интеллектуализма и гумбертовского маньячества: оба они направлены на духовное существо как на вещь, частность, поверхность и совершенно отчуждены от его внутренней целостной сущности, которую можно постигнуть только соучастием, содействием, сочувствием. Интеллект есть аналитическая сила ума, расщепляющая целый предмет на отдельные признаки; мания же — это

¹ Внутренний облик Лолиты представляется Гумберту «до противного шаблонным: сладкая, знойная какофония джаза, фольклорные кадрили, мороженое под шоколадно-тянучковым соусом, кинокомедия с песенками, киножурналичиками, и так далее...». Но ведь тут перечислены те самые подарки, которыми он уличивает ее, и, значит, внутренний облик Лолиты лепится самим Гумбертом.

искаженное устремление воли, сосредоточенной не на целом существе, а на отдельном его свойстве. Мания может обращаться на определенные части человеческого тела (фетишизм), но, и обращенная на тело как таковое, она продолжает оставаться манией, потому что тело есть только часть того целостного существа, какое представляет собой человек. Именно Лолиту, состоящую из ряда вещных примет, внешних частности, до слез обожает и видит в снах Гумберт. «Крылатые заседатели! Никакой загробной жизни не принимаю, если в ней не объявится Лолита в таком виде, в каком она была тогда, на колорадском курорте между Сноу и Эльфистоном — и, пожалуйста, чтобы все было так же п р а в и л ь н о, как тогда: широкие, белые мальчишеские трусики, узенькая талия, абрикосовая голая поясница, белый грудной платок, ленты которого идут наверх, кругом шеи, кончаясь сзади висячим узлом и оставляя неприкрытой ее до безумия молоденькие и обаятельные лопатки с этим абрикосовым пушком на них, и прелестные нежные косточки и гладкую, книзу суживающуюся спину!» С одной стороны, предельно общее требование: «не принимаю загробной жизни»¹, — с другой стороны, предельно дробный взгляд: «без того-то, того-то, того-то». Мания как раз и означает *всецелую* поглощенность отдельными перечислимыми *частностями*. Причем не только объект, но и субъект мании выступает в ней как частичное, самому себе не подвластное существо, отчужденное от собственной целостности. Обычно понимают манию как чувство, не управляемое рассудком, но ведь это означает, что у маньяка и рассудок не управляется чувством, а действует совершенно отдельно и самостоятельно. Казалось бы, Гумберт не может жить без Лолиты, но даже в минуты самого полного блаженства он сохраняет внутреннее бесстрашие и смотрит на себя и Лолиту со стороны: «Она выхватила у меня журнал, который я

¹ В этих словах узнается злая пародия на ультиматум Ивана Карамазова, предъявленный Богу: загробная жизнь отвергается, если прольется хоть одна слезинка ребенка. Для христианско-гуманистической традиции ребенок — это воплощенная невинность, чистота, добро, но именно поэтому для «демонического эротизма» ребенок — это «маленький смертоносный демон», ибо в нем сильнее всего явлен соблазн попрания добра, осквернения чистоты, надругательства над невинностью. Эту злую волю, достигающую высшего предела в преступлении против ребенка, Достоевский показал в «Бесах», в исповеди Ставрогина. Художническое любование своей жертвой отличает Гумберта от Ставрогина, который находит во всем «одно только безобразие».

машинально раскрыл (жаль, что никто не запечатлел на киноплёнке любопытный узор, вензелеобразную связь наших одновременных или перекрывающих друг друга движений)»; «повисая над краем этой сладострастной бездны (весьма искусное положение физиологического равновесия, которое можно сравнить с некоторыми техническими приемами в литературе и музыке)...». Безумство страсти и бесстрастность рассудка делят пополам личность Гумберта. В нем обнаруживается нечто предметно-неодушевленное и некто, отрешенно созерцающий эту предметность.

Подлинная тайна этого сочетания крайней чувственности и крайней рассудочности, одержимости и отстраненности, объединенных отсутствием нравственного чувства,— эстетизм. Глядя на рыдающую от горя Лолиту, Гумберт замечает: «Я просто обожаю этот оттенок боттичеллевой розовости, эту яркую кайму вдоль воспаленных губ, эти мокрые, свалывшиеся ресницы». Эта фраза — своего рода формула эстетизма, для которого и в искусстве, и в жизни важно не одухотворение вещи, а овеществление духа.

«Обособленный мир абсолютного зла», в котором живут Гумберт и Лолита, — это мир страшной и унижительной для человека красоты, сводящей его к неживому переливу красок, набору живописных подробностей. Портреты выглядят как натюрморты: люди входят в них «мертвой природой», распадаются на ресницы, скулы, мышцы, лопатки, ключицы.

Демонический эротизм ведет не к возрождению чувственности, на что рассчитывали неоязычники, а к извращению духовности, которая находит наслаждение в самоотрицании, самоопредмечивании, саморазрушении. При этом терпит ущерб не только духовность, против которой прямо направлено неоязыческое обращение к природе, но и та естественность, которой оно стремится достигнуть.

Свидетельство этому находим у американского писателя Генри Миллера¹, который откровенно исповедуется в

¹ Основные произведения Г. Миллера (1891—1980) написаны в 30—40-е годы, но стали составной частью американской литературы гораздо позднее, когда на них был отменен цензурный запрет в его родной стране. Критикой 60-х годов Миллер был воспринят как современный писатель, зовущий молодежь к ниспровержению старых моральных догм.

своим язычеством и ставит перед собой задачу «нарисовать до-сократическое бытие — частью козла, частью Титана». В ряде его произведений на автобиографические темы едва ли не главное действующее лицо — тело. Оно ест, спит, одевается, потеет, испытывает нужду, разряжает вожделения, окружает себя множеством других тел, которые носят женские имена. В основном имена их и различают — у них нет лиц, потому что герой, ведущий повествование, привык не смотреть на лица. Окружающий его мир — дыра, через которую льется резко-пахучий, густо-слизистый поток, предвещающий глубокое проникновение героя в «зияющую тайну» мироздания. Автор и его герой озабочены тем, чтобы выделить пол и плоть из массы обесценивающих их культурно-исторических признаков, и с этой целью из образа в образ переносятся одни и те же телесные свойства и черты, испытываемые на «чистоту» безразумности, бездуховности. «Абстрактная логика» вожделения действует у Миллера с исправностью механизма, отсекающего от живых существ все, что «не относится к делу»: мысли, чувства, надежды, прошлое, будущее... Итогом всех этих операций и «лучшим опытом жизни» становится для миллеровского героя существо без голоса, без слуха, без памяти: «Девушка была глухонемой, она потеряла память, а вместе с памятью — свою фригидность, свои щипчики для завивки, свои пинцеты и дамскую сумочку (Миллер перечисляет приметы ненавистного ему типа американской интеллектуалки, «студентки». — М. Э.). Она была даже более голой, чем рыба... и даже более скользкой... Ни слова не выходило из нас... Просто пара безмолвных маньяков, работающих во мраке подобно гробокопателям. Это был Рай соития. Лучшего у меня, наверно, ничего не было в жизни»¹. Выясняется, что рай беспомыслности и бессловесности, куда попадает герой в поисках «полукозлиного, полутитанического» бытия, достигается только отнятием у вожделенной природы таких ее первозданных свойств, как слух и голос, уже глубоко проникнутых духовностью изнутри и разработанных ею. Пытаться воскресить природу в чистом, первоначальном виде — значит заведомо соглашаться на ее внутреннюю ущербность и неполноту — следствие отъединенности от всего, что воспитала и утончила в ней история и культура.

¹ Miller Henry. Tropic of Capricorn (1939). N. Y., 1963, p. 182 — 183.

Человеческое тело в изображении Миллера утрачивает человеческие черты. Вот возлюбленная героя («Мара — единственная женщина, которую я любил»), доведенная до высшего накала страсти: «Она была уже не женщиной в чадру и даже вообще не женщиной, но просто массой без определенных очертаний; извивалась и корчилась, как свежая наживка на крючке, если поглядеть на нее сквозь выгнутое стекло взволнованной поверхности моря». Сравнение, выдающее полную безучастность героя к действию природы, в которое он вовлечен только внешне: «Я давно перестал интересоваться ее вихляниями... я был холоден, как огурец, и далек, будто созвездие Псов»¹. Вообще чем рьянее изгоняет миллеровский герой всякую духовность из своих отношений с женщинами, тем вернее она возвращается к нему в виде худшей, отчужденной сознательности — голой рассудочности, которой он справедливо опасается как признака грядущего бессилия. В минуты самых необузданных наслаждений он как бы украдкой смотрит на себя со стороны, и тогда все кажется ему «механической игрушкой», или «каплей гнили из раствора горшечного сыра», или «жестким червем».

Самое замечательное у Г. Миллера — это клоунада, которую сознательно разыгрывает его герой. Смешным становится человек, неожиданно для себя превратившийся в нечто нечеловеческое — животное, механизм или вещь. Он вроде бы старается жить изо всех сил, рвется сразу к источникам всех наслаждений — и вдруг деревенеет, каменеет, обрастает корой, кожей, шкурой, шерстью, оказывается посторонним самому себе. «Я просунулся как тонкий червь и зарылся в маленькой ложбинке, где было так тихо, и мягко, и спокойно, что я улегся подобно дельфину на устричном берегу». Лоуренсовский завет — «быть животным» — здесь выполнен с такой буквальностью, что сразу обнаруживается его потешное несоответствие тому существу, к которому он обращен. То, что естественно для животного, противоестественно для человека, выглядит насмешкой над ним². Вещественные и

¹ Miller Henry. Sexus (1949). N. Y., 1965, p. 180 — 181.

² По мнению американского критика Лесли Фидлера, Миллер — «комический писатель... ужасно забавный, причем это совпадает с его намерением примерно в одной четверти всего, что он написал (лучшей четверти)...». — Fiedler Leslie A. Waiting for the end. Harmondsworth, 1967, p. 46. О Миллере как «апокалипсическом комедианте» и «бунтаре-буффоне» см.: Widmer Kinsley. Henry Miller. N. Y., 1963, p. 17 — 40, 133 — 159.

животные метафоры поистине неистощимы у Миллера, причем часто путаются, смешиваются (то он «червь», то «дельфин», то «огурец», то «кусочек сала, которое заливается в канализационную трубу»), и все это создает картину непрерывного выпадения человека в нечеловеческие состояния, какой-то роковой его неведучести, из-за которой приходится ему быть всеми вещами на свете и очень редко — самим собой. Даже в собственно «человеческих» сравнениях у Миллера выдвигается вперед постороннее, отчужденное — безумие и смерть («маньяки», «гробокопатели»). Та же система образов — в его статьях, где авторское «я» ничем не прикрыто: «Женщины тоже кажутся кусками пищи. Я устремляюсь к ним и пожираю их... Женщины, которых я любил, — теперь только голые кости, скелет (the armature), который невозможно прожевать, даже если бы у меня был двойной ряд зубов»¹. Потребительское отношение к человеку яснее всего выражает себя в гастрономической метафоре, переходящей в анатомическую. Эта зримость и вещность всех форм развоплощения, растраты человека заставляет вспомнить цирковую арену, где клоун изображает собой нечто неживое, вызывая смех публики.

Подобно клоуну, миллеровский герой претерпевает ряд унижительных превращений, сам на это направляется и выставляет себя и других напоказ. Причем сторонняя позиция наблюдателя по отношению к сценам собственной жизни подчас приобретает характер глумления: герой запросто предаст своих подруг, сообщая разоблачительные подробности их частного быта, куда некогда был допущен как близкий человек. «Слетение» (так называется одна из миллеровских книг) неотделимо у него от слетни, в духе которой выдержаны все описания «великих мгновений»: подобно Гумберту, этот персонаж подглядывает за собой, но не украшает, а чернит увиденное. Та отдаленность «рефлектирующего» рассудка от «наивной» природы, которую герой Т. Манна переживал как свою *трагическую* разорванность и обреченность, а герой В. Набокова — как благоприятную возможность *эстетского* созерцания, герой Г. Миллера использует для *цинической* усмешки и издевки.

Прослеживая до конца «путь всякой плоти», Г. Миллер приходит, в определенном смысле, к тому же самому выводу, — но от противоположного, — что и его великий современ-

¹ Miller H. *Wisdom of the Heart*. Norfolk, 1960, p. 188.

ник, исследователь путей духа и разума. Если Т. Манн показывает, как обособившийся и замкнувшийся интеллект начинает порождать из себя иллюзию первозданной жизни, то у Г. Миллера выясняется, что и сама по себе «первозданная жизнь», сведенная к плотским началам, порождает отстраненное, холодно-любопытствующее отношение к себе. Показателен образ Ван Нордена (друга автобиографического героя) — ненасытного любострастника, всегда ощущающего себя одиноким в объятиях женщин. «Я пробую все способы, — объясняет он, — я даже считаю иногда или размышляю над философской проблемой, но это не помогает. Похоже на то, что во мне два человека, и один из них все время следит за мной. Проклятье, я схожу с ума от этого и могу убить себя»¹. Тщетно он пытается забыться, отдаться до конца вожделению — это невозможно, ибо его вожделение абстрактно, направлено на всех женщин вообще, на плоть вообще и поэтому всякий раз отвлечено от единственной женщины. Более точно природа этого недуга раскрывается в эпизоде, когда двое приятелей решаются за пятнадцать франков купить голодную, изможденную женщину, которая начинает рассказывать бессвязную историю о своем прошлом: больница, нищета, долги, брошенный ребенок. «Не давай ей играть на своем сочувствии», — перебивает Ван Норден и первым приступает к делу. Нет желания, нет страсти, но есть пятнадцать франков, которые нужно истратить, эта «первичная причина всех вещей». Деньги диктуют потребности, которых не испытывает человек, — и сами эти потребности столь же абстрактны, сколь деньги. «Я сижу на стуле позади него, наблюдая за их движениями с холодной научной отрешенностью... Это все равно что смотреть на одну из тех сумасшедших машин, которые выбрасывают газеты — миллионы, миллиарды, триллионы их, с бессмысленными заголовками... И эти двое подобны машине, чьи зубцы запущены в ход».

«Машина» — этим словом разгадываются многие тайны «великого», «бездуховного, как праматерь-материя», идола века — секса. Наивно полагать, что человек, отрешившись от духовности, попадает в безмятежное царство животных — нет, он попадает в бестрепетное царство машин. Безликость в нем — не первичного, а вторичного свойства, не порождена стихийно, а выбрана сознательно. Пусть

¹ Miller H. Tropic of Cancer (1934). N. Y., 1965, p. 118.

человек упорно низводит себя до уровня плотоядной особи — мысленно он будет возвышаться над собой и отрешенно созерцать как вещь свое «брошенное тело». Сознание в человеке неуничтожимо, и даже отвергнутое им самим, отрезанное от «путей плоти», оно не умирает, но перерождается в рассудочность. Не одухотворяя изнутри тела, оно извне сообщается с ним, как механик с машиной. Чем больше в человеке животного, тем больше и механического. И усиливаются они в прямой зависимости друг от друга: по мере того как плоть раскрепощается от сознания и биологизируется, разум освобождается от чувства и механизмируется¹.

Такое расщепление человеческой личности на отвлеченную чувственность и отвлеченную рассудочность представляет собой болезнь не только в нравственном, но и в прямом, медицинском смысле этого слова. В последнее время психологическая литература Запада настойчиво подчеркивает, что не только подавление физических влечений приводит к психическому расстройству, как об этом писал Фрейд, но и что подавление духовности, вытеснение ее на задний план, где она превращается в соглядатайство, самоподглядывание, тоже грозит нарушением здоровья. Примечательно, что именно второй тип неврозов широко распространился в современном западном обществе и получил даже особого истолкователя в лице крупного английского психиатра Р.-Д. Лэинга. Главная тема его занятий — одна из разновидностей шизофрении, в основе которой, по мнению специалиста, лежит явление «раздвоенного «я» (the divided self). Больной или склонный к болезни человек боится всецело отдаться какому-либо действию, ощущает свое тело как постороннее своей сущности и наблюдает за ним издали как за чуждым предметом. «Тело ощущается больше как объект среди других мировых объектов, чем как основа собственного личного бытия». Человек себе не принадлежит (буквально — «сам не свой»), в нем происходит «деперсонали-

¹ Картезианская модель «животного-машины», явно несправедливая по отношению к животному как таковому во всей непосредственности и темной душевности его бытия, оказывается вполне приложимой к человеку, в котором инстинкт и интеллект не опосредованы ничем духовным, собственно человеческим. Механичность — это свойство не телесной жизни, а вымершей духовности, отрицающей все живое в себе и себя отнимающей у живого.

зация», — «расщепление личности на невоплощенный ум и неодоушевленное тело», в результате чего он «чувствует себя не самостоятельным деятелем, а скорее роботом, машиной, в е щ ь ю»¹ — в точности как Гумберт, мысленно снимавший себя на киноплёнку, или миллеровский герой, созерцавший себя как механическую игрушку. Причина заболевания, по Лэингу, часто лежит в области эротического «отчуждения», когда в общение вовлекается только неодоушевленное тело, душа же грубо попирается и остается невоплощенной. Показателен монолог молодой пациентки, обращенный к врачу и возможный как жизненное развитие одной из миллеровских или набокковских тем, — своего рода исповедь повзрослевшей «нимфетки»: «Если бы вы стали нападать на меня, все бы рухнуло. Я бы убедилась, что вы хотите только удовольствия с моим животным телом и несколько не озабочены моей личностью. Это значило бы, что вы использовали меня как женщину, когда я на самом деле не была ею и нуждалась в большой помощи, чтобы вырасти в нее. Это значило бы, что вы сумели разглядеть только мое тело, а не подлинную меня, которая была еще маленькая девочка. Подлинная я оказалась бы на потолке, наблюдая, что вы делаете с моим телом». За этим полубредовым самовыражением стоит реальный опыт систематического отчуждения тела от личности, «видового» от индивидуального. Такое отчуждение по сути своей насильственно, хотя и совершается подчас под лозунгом «возвращения к естеству».

4. ИЛЛЮЗИЯ И НАТУРА

Самым наглядным проявлением «демонического эротизма» в сфере «массовой культуры» можно считать порнографию. В ее основе лежит вовсе не здоровая чувственность, отвергающая всякие запреты, но извращенная запретами чувственность, вытесненная в область соглядатайства. Зато она хочет воздать себе зрелищем необуздан-

¹ Laing R. D. *The Diveded Self* (1959). L., 1973, p. 69, 51; его же. *Self and others* (1961). L., 1971, p. 50. Ср. мнение современного английского писателя и философа К. Уилсона о шизофрении как о «типичном психическом расстройстве нашей цивилизации», где «отсутствует связь между интеллектом и чувствами», «сущностное «я» отрывается от своих прав и передает контроль над собой роботу: (Wilson Colin. *New Pathways in Psychology. Maslow and the Post-Freudian Revolution*. L., 1972, p. 224, 250).

ной и неприукрашенной животной силы, исключаящей все «слабое» — человеческое. Крайний иллюзионизм и крайний натурализм смыкаются в порнографии — этой вульгарной форме «мысленного распутства». Его элитарную форму описал Лоуренс словами своего героя, обращенными к аристократке Гермион: «Страсти, инстинкты — ты требуешь их настойчиво, но лишь головой, сознанием... На самом деле тебе нужна порнография — смотреть на себя в зеркала, созерцать свое обнаженное животное тело в отражениях, так чтобы все это можно было заполучить для сознания, сделать умственным. В этом все различие... между настоящим чувственным бытием и сознательно-преднамеренным распутством». В массовой порнографии эти «отражения» опредмечиваются, приобретают вид картинки или книги, но не утрачивают своей призрачности, своего предназначения быть блудом для глаз и для ума.

По исходным своим задачам «сексуальная революция», провозгласившая «свободу инстинктов», была враждебна порнографии, но по конечным своим результатам сблизилась с ней, поскольку фактически привела к свободе *изображения* инстинктов. По словам одного из наблюдателей, «в конце 50-х годов секс приобрел выдающееся значение и вызвал большую озабоченность, но при этом не столько секс сам по себе, сколько идея секса, образ секса — запечатленный буквами и красками, разглашенный объявлениями, распространенный фильмами повышенной «смелости», «полемическими» газетными статьями и «откровенными» романами»¹. Ход «сексуальной революции» можно было проследить по тому, как в западных странах постепенно ослабевали и отменялись цензурные ограничения на тот или иной вид «непристойности». В начале 60-х годов прошел ряд судебных процессов, в результате которых были «оправданы» и допущены к массовому изданию книги Г. Миллера, «Любовник леди Чаттерлей» Лоуренса и другие раньше запрещенные произведения эротической литературы. Если учесть, что в США и Англии только в 1954 году был отменен запрет на «Декамерон» Боккаччо, то можно судить о быстроте перемен, позволивших в следующее десятилетие Арту Бухвальду шутить о необычайно смелых писате-

¹ Booker Ch. The Neophilics. Boston, 1970, p. 34.

лях, рискующих выпускать в свет непорнографические романы.

Столкновение эротики с эстетикой было по преимуществу губительным для обеих сторон. Вообще говоря, они не противоположны друг другу. Любовная страсть издавна воспринималась в европейском искусстве как вдохновляющая причина и цель творческого свершения. Согласно античному мифу о Пигмалионе и Галатее, вдохновенный скульптор влюбляется в прекрасную женщину, образ которой изваял из мрамора, и оживляет, одухотворяет ее силою своей страсти, нашедшей покровительство у самой богини любви. Смысл мифа прозрачен: любовь и творчество совместно преодолевают сопротивление косного вещества, наделяя его возвышенным обликом и жизнью. Но если Эрот теряет свои крылья и устремляется вниз, куда влечет его животное-чувственное начало, он оказывается в опасной близости к подземному царству мертвых и дух творчества покидает его. Претворение и одухотворение жизни в образе начинает казаться возвышенным обманом, который должен быть разоблачен в угоду «низким истинам». Такова суть призыва к «десублимации» (буквально — «низведению», «низвержению»), который сторонники сексуальной революции обращают к искусству ради его жертвенного приобщения к «полноте непросветленного и неосознанного бытия».

О том, какой отклик может последовать на этот призыв, легко судить по пьесе английского писателя Дэвида Стори «Школа жизни», поставленной в Лондоне в 1974 году и перетолковывающей на современный лад классический миф о Пигмалионе и Галатее. На сцене — художественная студия, где ученики живописи под руководством опытного маэстро делают зарисовки обнаженной натуры. Работа не ладится, и тогда один из рисовальщиков, соскучившись от собственной бездарности и неумелости, пытается овладеть своей моделью не как художник, а как мужчина. Учебный сеанс заканчивается чем-то вроде массовой оргии: опрокинутые мольберты, разбросанные кисти. «Жизнь» в данном случае грубо и жестоко расправляется с живописью, но она могла бы сделать это более коварно и утонченно, войдя в нее изнутри и отняв у нее творческие возможности, лишив линии и краски всякого образного смысла и наделив их лишь способностью воспроизводить и замещать натуру.

С порнографией на Западе пытаются вести борьбу —

довольно решительную в теоретическом плане¹. Есть веские основания считать, что порнография — это не безобидное развлечение, но тяжкий ущерб психическому здоровью и эстетическому вкусу. С точки зрения психиатрии, привычка к смакованию бесплотных образов губительно сказывается на способности к полноценному общению с живыми людьми, подменяя его выслеживанием и подглядыванием. С точки зрения эстетики, как раз прямая обращенность к чувственным потребностям делает подобное чтиво ущербным и малоценным, поскольку оно изображает «объект» годным к натуральному употреблению. В порнографии художественность сводится к иллюзорности, враждебной жизни, а жизненность сводится к натуральности, враждебной искусству. Выпадает то, что их соединяет: действенное преобразование и одухотворение жизни в искусстве².

Еще Монтень отдавал предпочтение тем стихам о любви, которые написаны со сдержанностью, ибо они-то как раз «выводят... на упоительную дорогу воображения»; в этом

¹ См., например, сборники статей и материалов: Pornography. The Longford. Report. L., 1972.; The Case against Pornography. Ed by D. Holbrook. L., 1972.

² Мы столь подробно останавливаемся на порнографии потому, что это наиболее последовательное проявление «сексуальной революции» в искусстве. Еще более последовательным может быть только отрицание искусства вообще, как особой, самостоятельной формы деятельности, не сливающейся ни с эротикой, ни с политикой (такое отрицание — обычно ради «блага» и «полноты» самого искусства — можно найти у теоретиков «новых левых»). Что касается литературы мифологического, символического, параболического типа, дающей свидетельство о подсознательных мотивах и архетипах, то ключ к ней следует искать в тех теориях, которые исходят из сублимированного состояния культуры и расшифровывают ее тайные значения, но не призывают к десублимации, свободному обнаружению и изживанию всех влечений. Между порнографической литературой и, скажем, мифологическим романом, аллюзивной поэзией такая же разница, как между «сексуальной революцией» и психоаналитическим сеансом, между демонстрацией наготы и интерпретацией тайны. Промежуточным звеном является эротическая литература, играющая ожиданиями и предвкушениями читателя, но не обязательно вознаграждающая его прямым описанием обнаженного тела (игра на грани сублимации и десублимации, загадки и отгадки) — по причине своей двойственности она может быть интересна и для элитарного и для массового читателя. В целом все эти направления исходят из первостепенной важности для искусства сексуально-архаических импульсов, которые в одном случае многосмысленно зашифровываются, в другом — частично приоткрываются, в третьем полностью выставляются на обозрение. Чем ближе литература к десублимации, чем сильнее жизнь теснит искусство, тем более массовой является ее аудитория.

отношении он ставил Вергилия и Лукреция выше, чем даже Овидия, излишняя откровенность которого превращает читателя в «бесполое существо»¹. Суть в том, что как раз наиболее полные и тщательные описания, призванные ввергнуть в соблазн, часто достигают прямо противоположной цели — вызывают опустошение и скуку, поскольку освобождают от всякого соучастия, сотворчества. «После 50 страниц «твердеющих сосков», «размыкающихся бедер» и «горячих рек», извергаемых и поглощаемых «исступленной плотью», дух вопит — не потому, что я обыватель, удушающий свое либидо, а потому, что я испытываю бесконечную тошнотворную скуку»², — признается критик Дж. Стейнер в отзыве на сборник порнографической продукции. Бесстыдство рождает скуку, потому что убивает тайну (не раскрывая ее); воображению нечего делать в этом мире, где все овеществлено, овнешнено, достижимо и выставляет себя напоказ; лишними становятся усилия, трепет, порыв. В этом сексуальном «рае» эротика оказывается в столь же жалком положении, что и эстетика, ибо сущность их обеих — в страсти, пыле, воодушевлении, преодолевающем стылую данность и внешность, которую порнография ищет в откровенных позах и обнаженных телах и выдает за последний предел «сокровенного» человека.

На самом деле в человеке берется только его поверхность, которая описывается столь дробным и тщательным образом, что иные порнографические опусы начинают походить на анатомические или медицинские трактаты. «Он знал и мог назвать шесть или семь видов бацилл, которые обитают в области ступней: одни — на поверхности, другие — в промежутках между пальцами, третьи — на ногтях...»³ — так начинается история о несчастном фетишисте, преданном поклоннике ног и ступней, дос-

¹ «Кто говорит все без утайки, тот насыщает нас до отвала и отбивает у нас аппетит» (Монтень Мишель. Опыты, кн. III, М.—Л., 1960, с. 127, 126).

² Steiner George. Night Words.— In: The Case against Pornography, p. 232. «Все это невыносимо скучно» — таково главное впечатление члена Комиссии по борьбе с порнографией после посещения копенгагенских магазинов по торговле непристойностью.

³ Этот рассказ, опубликованный в датском журнале «Amigo», заканчивается мучительной, но отрадной смертью «героя» под ногами его партнера. См.: Freeman G. The Undergrowth of Literature. L., 1967, p. 40.

конально их изучившем. Видимость наукообразного описания возникает потому, что объект остается все время мертвым, неподвижным, членимым, в нем невозможно узнать человека, который вызывал бы живые чувства: то, что естественно для науки, направленной на человека как на вещество, природу, — противоестественно для страсти. Не случайно порнография с ее склонностью к натурализму изобилует описаниями не вполне натуральных, извращенно-отчужденных (то есть наиболее доступных ей) отношений между людьми. Садо-мазохизм, фетишизм — излюбленные темы (до 90 процентов, по подсчету Дж. Фримэн) полуподпольных изданий, в которых человек показан как удобное орудие наслаждений, телесный придаток оргазма; причем само наслаждение достигается соединением не целостных, равноправных и взаимно щедрых существ, а господина и раба, истязателя и жертвы, каждый из которых, осуществляя себя, овеществляет другого. Люди в этих описаниях лишены нутра, «втиснуты» в свою кожу, как вещи в поверхность.

Но даже телесная оболочка кажется иным любителям брутального секса чем-то слишком человеческим, и они облачаются в звериную шкуру или подделанную под нее резину. Твердая, почти негнувшаяся одежда создает облегчающее чувство непропицаемости, скрытости, анонимности и, кроме того, делает возможным сладострастное истязание (бичевание, связывание) человека без нанесения ему телесного ущерба. Объяснение этому сравнительно новому на Западе виду чувственных развлечений дает писательница Дж. Фримэн: «Когда вы заключены в резину, мало что остается от личности, все существование сводится к большому упругому шаровидному покрову».

Мода на резину — это лишь одно из внешних и частных проявлений той привычки к разорванным отношениям, распавшимся связям, которая глубоко коренится в мироощущении современного западного человека. Непрозрачный, непропицаемый материал — своего рода воплощение той разобщенности, которая уже не пугает людей, но становится заманчивым опытом и насущной потребностью. Эта ситуация во всей своей парадоксальности раскрыта в пьесе современного английского драматурга Г. Пинтера «Любовники». Муж и жена отказываются от супружеских отношений, зато обзаводятся любовницами и любовниками и рассказывают о них друг другу с полной откровен-

ностью: «Он не похож на тебя, от него исходят токи» и т. п. Потом выясняется, что эти любовники и любовницы не кто иные, как они сами, принимающие чужие роли и обличья. Уйдя из дома по настоянию жены, ждущей очередного свидания, муж скоро возвращается к ней уже под видом долгожданного гостя: у него другая профессия, другие манеры и вкусы, другая супруга, которой он изменяет... То он солидный коммерсант, то парковый сторож, и чем грубее и непривычнее он держит себя, тем более пылкая встреча ожидает его у «любовницы» — жены, которая тоже старается быть непохожей на себя. Ощущение чуждости (а не близости) оказывается источником наслаждения. Если раньше пресловутая «некоммуникабельность» воспринималась как проклятие и мука, то теперь из нее научились извлекать блаженство — столь острое, что «коммуникабельность» уже кажется пресной. Люди стали услаждать себя тем, что их некогда утешало, — глухой обособленностью и безразличием, не допускающим привязанности, родства, доверия, вовлеченности. Отдаленным последствием этого «освоенного» отчуждения в «массовой культуре» и стало облачение в резину. Порнография сразу откликнулась на это увлечение и сама способствовала его превращению в моду (возникли журнальчики «Новости резины», «Резиновая утка» и т. п.), ибо ее интересует в человеке все отчуждаемое, что можно взять как предмет, развернуть как поверхность, преподнести как зрелище.

Отделаться от своего «я», слиться до неразличимости с себе подобными, вылечиться от личности — к этому призывает «сексуальная революция» и этого же требует «массовое общество». Разумеется, выполнение этого требования, уравнивающего «революцию» с конформизмом, не делает «массового человека» близким природе и не придает ему цельности и непосредственности. Напротив, тот средний потребитель, к которому обращаются сегодня «шоу бизнес» и «порнобизнес», представляет собой существо глубоко раздвоенное. Он предается отчужденно-мысленному разглядыванию отчужденно-телесного бытия; шумное и яркое зрелище тем более прельщает его, что созерцается из безопасного и уединенного далека. Вокруг него образуется мир, одновременно нереальный и безыдеальный, в котором бесплотный взгляд устремлен на

бездушное тело¹. Иллюзионизм такого существования опустошает естественное содержание жизни, а натурализм такого представления разрушает творческое начало искусства.

Каков же общий смысл парадоксов, рассмотренных в статьях о «критической ситуации» и «сексуальной революции»? В одном случае критика пытается вычленить в своем предмете — литературе самое «литературное», обособить его от не-литературы — и в результате сама завладевает тем приоритетом, который предназначался очищенному от всех «метафизических» наслоений тексту. В другом случае литература (и шире — искусство) пытается вычленить в своем предмете — человеке самое естественное, очистить его от всех «интеллектуальных» наслоений — и в результате приходит к опустошению самого естества, торжеству чистой рассудочности. Не стоит ли за этими парадоксами упрямое сопротивление культуры всем попыткам как-то сузить и обособить одну из ее сфер — тогда как подлинное свое содержание она обретает лишь на границах с другими сферами, в трудном сопряжении и противоречивой взаимосвязи литературы и не-литературы, искусства и природы, творчества и бытия.

Оказалось, что первосущности «литературного» и «натурального», вычлененные тончайшими лабораторными изысканиями, не содержат в себе ни подлинного художества, ни естества, которые ускользают от столь дробной процедуры, оставляя изыскателя наедине с его собственными иллюзиями и инструментарием. По-видимому, у духовных феноменов (как и у объектов естествознания) есть свои пределы членимости, за которыми их свойства исчезают или превращаются в свою противо-

¹ О возможном будущем этого мира говорится в фантастическом рассказе итальянского писателя Лино Алдани «Онирофильм». Искусственные грезы заменяют для большинства людей подлинную реальность, поскольку имитируют с полной чувственной достоверностью «самое реальное» — секс. «...Армия Потребителей — мужчины и женщины, жаждущие одиночества и полутьмы, шелковичные черви, возвращенные в кокон собственных снов, бледные бескровные личинки, отравленные бездействием».

положность. Культура не состоит из чистых квинтэссенций — и любые вытяжки, выжимки из нее теряют истинное и искомое качество.

Отмеченные парадоксы и свидетельствуют — от обратного — о внутренней неразложимости культуры, целостность которой все равно восстанавливается, но уже в виде беспощадной иронии над самими актами ее расторжения, достигающими прямо противоположного результата.

1975

МЕЖДУ МИФОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

(ОБ УРОКАХ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

1

Если в культуре существуют свои антиномии — пары несводимых друг к другу понятий, — то литература и мифология относятся к их числу. Проще всего было бы сказать: в сфере образного мышления все, что есть литература, не есть мифология, и наоборот. Можно долго перечислять самые характерные приметы литературного творчества: наличие индивидуального автора, осознанная условность образов по отношению к действительности, письменная фиксация, оригинальность как положительный эстетический критерий — и все это со знаком отрицания окажется точным определением мифотворчества: коллективизм, вера в безусловную истинность образов и т. д.

Один из самых глубоких парадоксов культуры XX века — соединение того, что по сути своей считалось несоединимым, формирование нового типа художественного образа, сплавления черты литературы и мифа. Этот процесс не ограничивается национальными рамками, он в равной степени характерен и для развитых, богатых традициями литератур Европы и Северной Америки, и для молодых, интенсивно развивающихся литератур Азии, Африки, Латинской Америки. Соединение двух полюсов образности происходит здесь по-разному: в одном случае литература с высот своего развития обращается к архаическим, давно пройденным стадиям мифотворчества; в другом случае, напротив, миф, рационализируясь и осмысляясь с позиций современной культуры, перерабатывается в литературное произведение. Но в той или иной форме соединение архаики и модерна, простоты мифологических схем с утонченностью эстетической рефлексии является характернейшей приметой художественных исканий XX века.

Возрождение мифа в литературе XX века, прошедшей перед тем долгий, многовековой путь обособления от всяких синкретических обрядовых форм творчества, не было неожиданностью. Шеллинг предсказал, что будущее искусства связано с возвратом к мифологическому мышлению, к синтезу поэзии с наукой, фантазии с логикой. Этим он охарактеризовал существенный процесс в современной культуре — попытку обогатить односторонне развившиеся формы познания их взаимным сближением. В культуре всегда живет стремление обращаться к ранним своим фазам — в поступательном развитии восстанавливать свое древнее прошлое.

Так, в русской литературе оживает *эпос*: в творчестве Толстого он становится актуальнейшим выражением нового исторического содержания — вхождения народных масс в процесс общественного развития. И в дальнейшем эпическое начало становится едва ли не преобладающим во всей русской советской литературе XX века — в произведениях М. Горького, М. Шолохова, А. Толстого, А. Твардовского... В западной же литературе — в творчестве Джойса и Кафки, Т. Манна и Т. Элиота — оживает *миф*.

Почему же русская литература, обратившись к истокам народного творчества, выбрала и усвоила себе эпос, а не миф и какова между ними разница? Строго терминологически говорить о различии мифа и эпоса некорректно, ибо именно эпос как *род* (или эпопея как *жанр*) литературы искони, со времен Гомера, был вместительным мифов как традиционных архетипов, сюжетных схем народного сознания. И, однако, очевидно, что к «Войне и миру» Толстого приложимо понятие национальной эпопеи, хотя там нет ничего мифического, и, напротив, «Улисс» Джойса несет в себе явные черты мифологизма при полном отсутствии характерных признаков народной эпопеи. Оба эти произведения всем своим художественным складом восходят к гомеровским поэмам «Илиада» и «Одиссея», но принадлежат как бы двум разным традициям, порознь вычлененным из одного наследия.

Эпопея предполагает экстенсивный охват национальной жизни, взгляд художника как бы разбегается вширь, захватывая быт разных социальных, этнических и профессиональных общностей, соединяя картины природы со сценами важнейших исторических событий. Миф, напротив, тяготеет к интенсивному обобщению: в отдель-

ной вещи или поступке обнаруживаются постоянные ситуации человеческого и природного бытия; и чем короче, случайней происшествие обыденной жизни, тем напряженнее его значение и глубже тайна в ином, мифическом плане действительности, где рассчитаны все судьбы и предустановлены все законы. В мифе нет национально-исторической субстанции, там пространство и время свернуты в архетипический образ чего-то внепространственного и вневременного. Показательно, что действие «Улисса» занимает в реальном, историческом времени всего один день, хотя мифологический подтекст этого дня вмещает скитания, встречи, разлуки всей человеческой жизни, да еще такой насыщенной, как Одиссея. Эпосе нужно широкое пространство, долгое время, ее герой обычно коллективен, собирателен, и отдельные персонажи, подобно каплям, вливаются в разлившееся море всенародной жизни. Именно русская жизнь с ее неразложившимся общинным складом, обильными просторами и великими перемещениями народов порождала и продолжает рождать эпический тип художественного сознания. В мифе герой почти всегда выглядит одиноким, вычлененным из горизонтальных связей с обществом и историей, ибо он находится в напряженнейших вертикальных связях с архетипическим прообразом, задающим ему тип поведения.

Достаточно сравнить Пьера Безухова у Толстого и Стивена Дедалуса у Джойса — персонажей ищущих, сомневающих, тревожно блуждающих среди жизненной суеты в поисках своего неясного предназначения. У Пьера все основные духовные ориентиры, среди которых ему приходится выбирать, заданы современными ему обстоятельствами истории, культуры, общественной и семейной жизни. Нашествие французов, Бородинская битва, народный подъем — все это для него твердые и единственные реальности, не скрывающие за собой никакого второго смысла; и как бы ни был Пьер одинок в иные моменты своей биографии, но в художественной структуре самого романа-эпопеи он существует в плотно населенном мире и пребывает в единой плоскости со всеми другими людьми. Для Стивена же реальный смысл его исканий обретается по ту сторону всех преходящих контактов с современниками — в той мифологической прасхеме, где он является Телемахом, сыном Улисса; поэтому в окружающей среде он кажется одиноким, погруженным в се-

бя, вернее, в инобытие мифа, извлекающего его из текущего, непрочного земного бытия.

Таким образом, целостность древних мифо-эпических представлений о мире, проявлявшаяся двояко: в единстве героя с окружающей его национально-исторической средой и в его единстве с повторяющимися, сверхисторическими ситуациями, — эта целостность в новых литературах расчленяется на эпическую и мифологическую: в русской литературе преобладает тяга к эпической цельности, в западных — к мифологической. Так складывалось положение дел в мировой литературе второй половины XIX — первой половины XX века; особенность же последних десятилетий, ознаменованных быстрым литературным развитием недавно еще фольклорных регионов, состоит в том, что появляются тенденции к слиянию эпоса и мифа в синтетическом (уже не синкретическом) жанре *мифологической эпопеи*, представленной прежде всего творчеством латиноамериканцев.

2

Наиболее значительной мифологической эпопеей до сих пор остается, по-видимому, «Сто лет одиночества» Г. Маркеса, повествующая о роде Буэндиа и о селении Макондо, в образах которых представлены судьбы целого латиноамериканского континента. Родовое начало безусловно довлеет каждому из Буэндиа, и маркесовский эпос питается этой слитностью и нерасчлененностью рода, предстающего собирательным героем всего повествования. Но знаменательно слово «одиночество», стоящее в заглавии и выражающее здесь такой дух эпопеи, какой обычно ей не свойствен. Одиноки члены рода Буэндиа, которым духовно трудно вместить в себя в тесноту кровного родства, — они рвутся наружу, в большой мир, но роковым образом возвращаются обратно: власть рода уже не настолько сильна, чтобы подчинить себе личность всецело, и еще не настолько слаба, чтобы личность могла легко обособиться и уютно чувствовать себя вне рода.

Но главное одиночество, изображаемое Маркесом, — это одиночество рода в целом. Тоска по вселенской жизни и щемящее чувство отъединенности от человечества — этого просто не могло быть в прежних эпопеях, имеющих дело с замкнутым народным самосознанием, для которого все чужое выступало прежде всего как враждебное. Тес-

нота наций, спорящих за место в мире, — вот что было предметом прежних эпоей, начиная от Гомера. Теперь же, когда мир стал неизмеримо более тесен, по какому-то странному парадоксу появилась обратная национальная мифологема одиночества. Современная эпопея творится в условиях расширившегося общечеловеческого и все-ленского сознания, поэтому волей-неволей в нее приходит мотив национальной заброшенности, местнической малости, — мотив, которого не избежать и всему человечеству в пору осознания себя окраиной во Вселенной.

Несмотря на то, что в романе Маркеса множество действующих лиц, они мало общаются между собой: один для другого словно призрак, созданный воображением, и поэтому с настоящими призраками им куда легче общаться, чем с живыми людьми. Отгороженный в своем сумасшествии от близких, Буэндиа-отец находит общий язык только со своим давним умершим врагом Пруденсио Агиляром. Да и вообще весь город Макондо чрезвычайно призрачен, населен отражениями живых людей. Существование человека одинокого в принципе ничем не отличается от сновидческого или посмертного существования души, вместившей в себя весь мир и замкнувшейся на самой себе. Недаром чувство одиночества — главное в стране мертвых, его гнета не выдерживают Мелькиадес и Пруденсио Агиляр, который возлюбил злейшего врага своего. Таким образом, границы между миром живых и миром мертвых стираются одиночеством — и Макондо предстает перед нами своеобразным некрополисом. Недаром там долго не было кладбища и люди жили до глубокой старости, а первым похороненным был мертвец (Мелькиадес), умерший уже который раз внутри самой смерти.

К художественному миру Маркеса более всего подходят слова Достоевского о фантастической действительности. У колумбийского писателя, как и у русского, персонажи живут во власти причудливых идей, доходящих до маниакальной силы, с той существенной разницей, что у Достоевского главное содержание этих идей — нравственно-религиозное («я» и Бог, попытка утвердить человекобожество), а у Маркеса язычески-природное (попытка овладеть силами природы, чудесно их расколдовать путем научного изобретения). Герои у Маркеса живут в расчете на чудо, в усилии его совершить, *чуждачество* — самое общее их определение, выражающее одиночество и потусторонность ума по отношению к действительности. На-

конец, пройдя через множество социальных и психологических вариаций, миф об одиночестве находит завершение в мотиве инцеста: ведь кровосмесительная связь последних Буэндиа — Аурелиано и Амаранты — свидетельствует как раз о безысходной замкнутости рода на самом себе. После этого остается только осуществиться мифическим предсказанием об исчезновении Макондо: налетевшая буря срывает призрачный город с лица земли.

Таким образом, мифологический стиль «Ста лет одиночества» обусловлен самим содержанием романа: жизненная ситуация одиночества — вездесущего, многоликого — погружает человека в самого себя, заставляя воспринимать свой внутренний мир как единственно реальный. Миф же — это и есть фантазия, отождествленная с действительностью, — по словам Кьеркегора, «миф позволяет внутреннему происходить внешне».

Почему мифологический стиль порождается двумя прямо противоположными жизненными ситуациями — полного одиночества, отрешенности, как, например, в «Улиссе» Джойса, притчах Кафки, в романе Маркеса, или полной сплоченности людей, как в национальных эпохах «Махабхарате», «Илиаде» и прочих? В обоих случаях нет различия и противопоставления внутреннего состояния человека и внешних ему обстоятельств. Одиночество, замыкая человека в себе, делает невозможной проверку его душевных движений внешними, объективными данными; напротив, сплоченный коллектив нации и рода извне определяет состояние каждого индивида, тут нет ничего внутреннего, отличного от законов и настроений среды. Литература же возникает как раз в точке расщепления этого тождества, когда индивид определяется как частное и самостоятельное лицо и вступает в конфликт с окружающим миром, который диктует ему свои объективные законы.

Признаки зрелой, далеко отошедшей от мифа литературы — психологизм и историзм; первый означает углубленность писателя во внутренний мир личности, второй — проникновение в дух времени, понимание условий общественного бытия. Психологизм и историзм предполагают друг друга, ибо исходят из различия внутреннего и внешнего, мира эмоций и мира фактов. Когда же личность безраздельно принадлежит только внешнему — всеобъемлющему единству рода, народа или только внут-

ренному — своему душевному миру, когда она только разомкнута вовне или замкнута в себе, тогда-то и складываются предпосылки мифического сознания — коллективистического, как в национальных эпопеях, или индивидуалистического, как в современных притчах. Одиночество — столь же продуктивная жизненная ситуация для современного мифа, как общенациональная коллизия (чаще всего война) продуктивна для мифов древности. Старые мифы, получая интерпретацию в произведениях новейшей литературы, приобретают именно этот акцент: в «Мухах» Сартра Орест, выполняя долг мести за убийство отца, чувствует не столько согласие свое с требованиями рода, сколько одинокую ответственность перед своей совестью; Прометей в «Загадке Прометея» Мештерхази не гордый титан, похитивший огонь во имя людей и чувствующий свою солидарность с ними перед лицом карающего Зевса, но одиночка, который своим благородным поступком отрешил себя не только от мира богов, но и от мира почитающих их людей.

Мифологема одиночества чрезвычайно популярна в современной литературе. В романах Кубо Абэ она проявляется в многообразных вещественных символах: то это дом, построенный на дне песчаной ямы в глухой деревне, то непроницаемая маска, покрывающая искалеченное лицо, то ящик, который постоянно носит на себе герой, создав подвижный вариант комнаты-конуры. У Макса Фриша в романе «Назову себя Гантенбайн» подобную же роль магического заслона играет мнимая слепота героя, его черные очки и желтая повязка, благодаря которым он оказывается непроницаемым одиночкой в проницаемом для него обществе.

...Одной своей стороной миф отворачивается от жизни, уходит в уединенную область мечты и запустения, надменности и власти. Но другой своей стороной он обращается к той таинственной сути жизни, которая объединяет далеко отстоящие миры, позволяет встретиться и узнать друг друга существам, заброшенным в разные времена и пространства. Блистательное подтверждение тому — творчество Х. Кортасара, представляющего в латиноамериканской литературе антипода Г. Маркесу. Если для Маркеса существеннее всего общественно-родовые связи людей — современников, сородичей, соотечественников — и весь фантастико-ирреальный элемент его произведений призван подчеркнуть нелепость и опустошенность

действительной жизни его персонажей, то для Кортасара ирреальное наполнено положительным содержанием и приближает к той подлинной реальности, которая обычно заслоняется ложносоциальным, односторонне прагматическим опытом. Маркес изображает род, тоскующий от одиночества, отъединенный от человечества, Кортасар — одиночку, сумевшего сродниться с тем, что за пределами не только его личности, но и человечеству в целом.

Таков, например, рассказ «Аксолотль», герой которого, подолгу наблюдающий жизнь этих загадочных личинок в аквариуме, вдруг перешагивает тесные рамки своего «слишком человеческого» существования и превращается в аксолотля, наблюдающего за странным, бледным лицом приникшего к аквариуму человека. С удивительной, пугающей точностью Кортасар умеет передать совмещение двух чуждых реальностей, одна из которых по отношению к другой воспринимается как фантастика. Кортасар многим обязан Кафке, в частности, строгой логикой и реализмом в описании сновидческих явлений, но современного писателя отличает то, что он редко позволяет себе откровенную фантазмагорию, предпочитая оставаться в рамках достоверности, при этом наполняя ее изнутри многими взаимоисключающими, но одинаково допустимыми возможностями.

Рассказ «Ночью на спине, лицом вверх» открывается вполне реалистической сценой уличной катастрофы, после которой раненый мотоциклист доставляется в больницу и погружается в легкий бред. Он снится себе древним индейским воином, участником священной войны племен; схваченный врагами, он обречен на кровавое жертвоприношение, и в миг перед кончиной вдруг понимает, что сном был тот удивительный город, в котором он мчался на огромном жужжащем металлическом насекомом и потерпел катастрофу. Смысл рассказа, построенного на взаимообращении реальностей, каждая из которых может служить точкой отсчета для другой, приснившейся, заставляет вспомнить притчу знаменитого древнекитайского философа Чжуан-цзы:

«Однажды Чжуан Чжоу приснилось, что он бабочка, счастливая бабочка, которая радуется, что достигла исполнения желаний, и которая не знает, что она Чжуан Чжоу. Внезапно он проснулся и тогда с испугом увидел, что он Чжуан Чжоу. Неизвестно, Чжуан Чжоу снилось, что он бабочка, или же бабочке снилось, что она Чжуан

Чжоу. А ведь между Чжуан Чжоу и бабочкой, несомненно, существует различие. Это называется превращением вещей».

В рассказе «Остров в полдень» парадоксальное отношение бытия и сознания (бабочка существует в сознании Чжуан Чжоу, но и сам Чжуан Чжоу существует в сознании бабочки) еще раз обнаруживается со всей наглядностью. Для стюарда Марини остров, мимо которого пролетает ровно в полдень его самолет, постепенно становится главным интересом жизни. В конце концов герой бросает свою летную службу, приезжает на Ксирос — и тут окружавшая его ранее действительность оказывается включенной в поле сознания: самолет, появление которого ждет Марини, терпит крушение и падает в море. Тайна этого происшествия остается неразгаданной, но у него есть своя мифо-логика. С точки зрения мифа падение самолета столь же малоудивительно, как и переселение Марини на остров: в обоих случаях мысленное представление подчиняет себе действительность. Разница только в том, что сначала субъект мысли притягивается к ее объекту (Марини к острову), а потом — объект к субъекту (самолет к Марини). Но эти субъективно-объективные отношения в мифе обратимы, как и причинно-следственные, временные...

В произведениях Кортасара ощутимо присутствие тайны, что опять-таки отличает его от Маркеса. Чудес у Маркеса больше, а тайн меньше, и это понятно: ведь таинственно только то, что лежит в пределах достоверного. Полет Ремедиос в простынях — чудо, легко объяснимое мифологическим сознанием персонажей Маркеса и художественными задачами автора. Падение самолета — тайна, остающаяся необъяснимой: ведь это происшествие вполне вероятно само по себе, так же как и переселение Марини на остров, но связь этих событий не поддается реалистической трактовке, вызывая к смутным догадкам и предчувствиям, ибо тайна всегда возникает на грани реального и фантастического, в неуловимости их взаимодействия.

3

Размышляя о своеобразии латиноамериканской литературы И. А. Тертерян указала в одном из своих выступлений на важность такой художественно-мифологической

оппозиции, как «половая сила — бессилие»¹. Действительно, эротика занимает большое место в латиноамериканском романе — пожалуй, не меньшее, чем политика. Но подобно тому, как политика привходит в роман, чтобы стать чем-то иным — свидетельством о целостном человеке, притчей о путях духа, так и эротические образы в настоящем искусстве должны быть прочитаны как метафоры, что и отличает их от настойчивой натуральности и фактичности порнографической литературы. Эрос в латиноамериканском романе — это чаще всего метафора коллективного человеческого опыта, важнейший момент в обряде инициации, вводящем индивидуума в окружающий мир. То, как человек относится к своему и чужому телу, символизирует его отношение к реальности вообще, обнаруживает такие его нравственно-психологические свойства, как щедрость и своекорыстие, храбрость и подлость, сухость и отзывчивость. Образы тела и соития играют такую же обобщающую, характерологическую роль в произведениях Гарсиа Маркеса, Варгаса Льосы, как, например, портрет и диалог в традиционном европейском романе. И это объясняется тем, что латиноамериканская литература знаменует собой мощный сдвиг к началу, к той первичной границе культуры, где она еще не порвала с природой и осознает себя в ее образах.

Давно замечено, что именно такое обращение к пройденным стадиям всякий раз усиленно двигало мировую культуру в будущее. Например, Ренессанс во многом обязан своей новизной воскрешению античности, романтизм — воскрешению средних веков. И XX, самый бурный и «авангардистский» век в истории человечества, тоже непрестанно реабилитирует прошлое, причем самое исконное, первозданное. Модернизм идет рука об руку с архаикой; пример тому — мифологический роман, сочетающий утонченную рефлексивность с наивностью архетипических схем. Такие модернистские культуры, как североамериканская, постоянно поддерживают себя заимствованиями из далеких древних и средневековых культур, находящихся вне традиционных сфер западной цивилизации: вспомним, например, что движения битников, хиппи, «новых левых», перевернувшие всю культуру США и придавшие ей новый импульс развития, исходили из «экзотической» системы ценностей, принадле-

¹ «Латинская Америка», 1982, № 6, с. 57.

жащей другим временам и народам (вроде японского дзэн-буддизма, африканской музыки, китайских социальных доктрин, индуистских религиозных культов и т. д.).

Своеобразие Латинской Америки и одна из важнейших причин ее нынешнего культурного скачка состоит в том, что она в самой себе сосредоточивает те ценности, которые другими странами ввозятся извне — передовыми из отсталых, отсталыми из передовых. Тут между архаикой и модерном есть теснота сосуществования, глубина взаимодействия внутри одного культурного ареала. Испанцы, португальцы, индейцы, метисы, негры, а также современный урбанизм и непроходимая сельва — все это сосуществует на равных, образуя потенциал огромной внутренней напряженности. Верно было сказано и многократно повторено, что Латинская Америка — это человечество в миниатюре. Хотелось бы поставить ударение на слове «миниатюра»: это человечество уплотненное, вдвинутое в рамки одной национально-исторической общности. Именно потому, что все полярные, антитетические начала, разрозненно существующие в масштабах «большого» человечества, исторически и географически удаленные, здесь придвинуты максимально друг к другу, сжаты в самосознание и судьбу одного континента, континент этот таит в себе возможности колоссального творческого взрыва. Та культурная многомерность, которая в англоязычной Америке достигается заимствованием и усвоением чужого (азиатского, африканского и т. д.), здесь, в Латинской Америке, носит гораздо более органический характер — общения культуры с самой собой, самоопределения, саморазвития. То «иное», необходимое для становления, которое подавляющим большинством других народов заимствуется со стороны — Западом у Востока, Востоком у Запада — здесь обретается внутри «своего», поэтому и диалектика саморазвития здесь более интенсивная, чем, возможно, в каком-либо другом культурном регионе.

Только теперь мы можем по достоинству оценить мудрую неспешность латиноамериканской истории, которая не торопилась утверждать «передовое», европейское, привнесенное завоевателями ценой истребления местного, отсталого, «варварского», как это было в Северной Америке. Испанцы не столько вытесняли аборигенов, сколько смешивались с ними; это был долгий процесс интеграции, не имеющий ничего общего с тем стре-

мительным и часто краткосрочным прогрессом, который резко отмежевывает новое от старого, цивилизацию от природы. Интеграция — расовая, культурная, духовная — сдерживает прогресс, не дает вырваться вперед отдельным быстроживущим элементам, но зато, сводя и сродняя разнородные элементы, создает предпосылки для внезапного, взрывного возникновения качественно новой цивилизации. Нынешний феномен латиноамериканской литературы был бы невозможен без долгой исторической «спячки», когда континент, погруженный в себя, не создавал ничего заметного для внешнего мира — он создавал свой внутренний мир.

Стоит, кстати, подумать о том, почему испанский дух, казалось бы, гораздо более консервативный, инертный, чем англосаксонский, сумел произвести такую метаморфозу в культуре. Может быть, сказался исконный национальный опыт пребывания на границе двух громадных религиозно-культурных миров: христианского и мусульманского. То, что в новое время Испания сумела войти в соединение с индейской и негритянской расами и создать плодотворный латиноамериканский синтез, было, очевидно, предвосхищено опытом синтеза европейской и арабской культур в средневековой Испании. Если Англия, островная страна, всегда жила внутри собственных границ, тщательно охраняя свое духовное своеобразие и суверенитет, то Испания, напротив, сама была границей, постоянно нарушаемой с обеих сторон, и потому привычка к интеграции вошла ей в плоть и кровь. Вот почему английские переселенцы, столкнувшись с американскими туземцами, сразу отторгли их от себя, тогда как испанцы смешались с ними. Первые пошли по пути стремительного прогресса, вторые — по пути долговременной интеграции. Еще не все результаты видны сейчас, но по самобытности, «не-европейскости» латиноамериканская литература, пожалуй, опередила североамериканскую, а теперь начинает опережать ее и во всемирном признании и воздействии.

Как же выражается своеобразие Латинской Америки в ее литературе? Это литература в большей ее части эпическая по форме и эротическая по теме, причем эрос и эпос соотносимы в ней как два проявления одной сущности — некоей слитной, одновременно и космической, и социальной тяги людей к объединению. Тут, как на фресках мексиканских монументалистов, все грандиозно

переплетается, и даже картины наиболее частной, интимной жизни приобретают эпическую устремленность. Этого нет в современном западноевропейском или североамериканском романе, где эрос принципиально не эпичен, но чаще всего либо трагичен, либо элегичен, либо идилличен. В первом случае индивидуальности безысходно замкнуты в себе, им не удается переступить границы своего рефлектирующего «эго»; во втором случае, если любовное счастье и было достигнуто, то лишь на проходящий миг, и отодвинуто в сферу прошлого — воспоминания, сожаления; в третьем случае, если любовное счастье длится в настоящем, оно замкнуто пределами одной четы и контрастно противостоит неблагополучию других — тот же индивидуализм, только приобретший парный характер, о чем писал еще Э. Фромм в «Искусстве любви». В латиноамериканском романе эрос неутомим в сопряжении все новых и новых человеческих судеб, в консолидации семей, родов и племен, в эпическом размахе своей энергии. Даже в манере описания ощутима разница между северо- и латиноамериканским романом. Если сравнить, например, эротические сцены в книгах, одновременно написанных (1967 г.), — «Пары» Апдайка и «Сто лет одиночества» Маркеса, то обнаружится, что в последнем произведении описывается не столько объект, сколько субъект желания, не внешность, вызывающая соблазн, а само переживание соблазна. Тут меньше любования, созерцательства, объективирующей пластики и живописи, — и больше экспрессии, волевой напряженности, проявляющейся в деталях моторики и жестикляции. Желаящий первичнее желаемого. За последние три десятилетия западный мир далеко продвинулся в области раскрепощения секса; и все-таки *освобожденный* (в духе Г. Маркузе и его последователей) эрос — это совсем не то, что *свободный* эрос, а, может быть, прямая ему противоположность. Выйдя из подполья, куда он был заточен репрессивно-ханжеской социальной средой, эрос получил широкий доступ к объектам, но они остались для него объектами — чем-то созерцаемым, отстраненным, данным в модусе отчуждения. Отсюда порнографическая окраска многих эротических сцен в западноевропейском и североамериканском романе, чего почти лишен латиноамериканский роман, ибо здесь эрос — не то, что разглядывается, опредмечивается, а то, что чувствуется, определяется изнутри субъекта желания. Снятие сексуальных

запретов привело западную литературу к представлению, что все эротическое — красиво; но это, как небо от земли, далеко от латиноамериканского эстетического постулата: красота — эротична. Желаемое таково не потому, что оно красиво, — оно красиво, потому что желаемо.

Этот преобладающий взгляд изнутри природы — на культуру (а не извне — на природу; показательно в этом плане творчество А. Карпентьера, особенно роман «Потерянные следы») вовсе не ведет к какой-либо нравственной ущербности. Подчас высказывается мысль, что латиноамериканский роман, проникнутый апологией естественных плодородящих сил бытия, склонен к деструкции нравственных начал¹. Вряд ли с этим можно согласиться. Нравственность, как говорили еще в XVIII веке, в природе вещей; нравственному противостоит не естественное, а противоестественное. То, что латиноамериканская литература высоко ставит половую силу в иерархии человеческих ценностей, имеет не только биологическое, но и этическое основание. Бессилие — это неспособность дать радость другому, это проклятая выхолащенность, эгоцентризм и нарциссизм, обреченность на одиночество. Причем знаменательно, что в системе образов латиноамериканской литературы *сила* в качестве положительной ценности одинаково противостоит как *бессилию*, так и *насилию*. Если бы культ силы покоился на вненравственных основаниях, то поощрялось бы и насилие как высшее проявление силы; но именно борьба с насилием во всех его проявлениях составляет господствующий пафос латиноамериканского романа, объединяющую идею крупнейших его представителей. При этом характерно, что одна крайность — сексуальное бессилие — часто сопряжена с другой крайностью — политическим насилием. Взаимосвязь бессилия и насилия — один из важнейших мотивов романов «Осень патриарха» Г. Маркеса, «Разговор в «Соборе» В. Льюсы да и ряда других произведений о диктаторах.

И в этом удивляющая нас одновременность решения нравственных и естественных проблем в латиноамериканском романе. С точки зрения нравственной, как при-

¹ См., например, выступления Ерофеева В., Карякина Ю. на «круглых столах» в журнале «Латинская Америка» (1982, № 5; 1983, № 3).

чинение ущерба другому осуждается насилие; с точки зрения естественной, как собственная ущербность осуждается бессилие; и положительным героем предстает человек, сочетающий в себе потенцию пола и энергию добра. Таковы, например, Икса Сьенфуэго в «Крае безоблачной ясности» Фуэнтеса, Хосе Аркадио-первый в романе Маркеса «Сто лет одиночества», Тереза Батиста в романе Амаду «Тереза Батиста, уставшая воевать», Росарио в «Потерянных следах» Карпентьера и др.

Эта целостность латиноамериканского идеала несколько шокирует нас, потому что мы в духе старой, отчасти аскетической традиции привыкли все-таки мыслить себе положительный идеал в противопоставлении этих двух категорий — естественное и нравственное. Мы не слишком доверяем природной силе человека. Лучшей гарантией против перехода ее в насилие мы считаем наличие некоторых ослабляющих моментов в физической конституции. Скажем, положительный идеал Достоевского последовательнее всего выразился в образе князя Мышкина в «Идиоте», где высшая, религиозная степень нравственности достигается через физический изъян и символизируется им. Можно тут вспомнить и главного героя хемингуэвской «Фиесты», чья доброта и отзывчивость неотделимы от его болезненной уязвленности, а также Никиту Фирсова из рассказа А. Платонова «Река Потудань».

Такая логика, точнее, этика рассуждения от противного нам близка и понятна: она соответствует знаменитой киркегоровской формуле «или — или», автор которой воплотил мучительную однозначность этой антитезы не только мышлением своим, но и жизнью, ибо, по его собственным словам, постоянно носил «жало во плоти». Однако возможна и другая нравственная логика: от бессилия, а вовсе не от силы рождается зло насилия. Человек равняет окружающих по себе: насилие — это стремление лишить других той силы, которую сам обделен. Бессильный, он не может давать другим то, чего нет у него самого, поэтому он отнимает, подавляет, разрушает, уродует. Истинная же сила, ощущая себя избытком, не крадет, а наделяет, дарит себя другому человеку; она изначально нравственна. Тут логика единства природы и морали: «и — и».

Такая целостность идеала, совмещающего принцип силы и принцип ненасилия, языческую мощь и этическую

чувствительность, делает опыт латиноамериканской литературы уникальным — и одновременно универсальным, связующим литературы Востока и Запада. Эпический масштаб, массовый герой, социальная проблематика, коллективистский пафос — все эти преобладающие черты литературы Востока, безусловно, важны и для латиноамериканской литературы, и в то же время ей не чужд опыт экзистенциальной тоски и заброшенности, глубинной саморефлексии, индивидуалистического скепсиса, характерный для зрелых литератур Запада. Своеобразное переплетение западного и восточного в латиноамериканском романе часто ведет к тому, что личность здесь изображается как родовое существо, тогда как сам род обретает черты живой, мятущейся личности, на него переносятся категории индивидуальной психологии и этики, такие как одиночество, тоска, гордыня, раскаяние. Совмещение этих двух аспектов — родовое в личности, личностное в роде — глубже всего раскрыто в «Ста годах одиночества», причем не статично, а динамически: чем теснее сплавляется и замыкается род в себе, вплоть до кровосмесительства, тем более он обнаруживает свою заброшенность и одиночество в мироздании, так что высшая мера его внутренней спаянности оказывается в то же время предельным выражением его неприкаянности и чуждости всему: он истребляется на стадии своего наибольшего уплотнения. Роман Гарсиа Маркеса — это *эпопея о роде*, переживающем *трагедию одиночки*. Вот почему это произведение стало центральным событием всей новой латиноамериканской прозы и местом, где встретились художественные миропонимания Запада и Востока, нравственно-экзистенциальный опыт личностного самосостояния и социально-биологический опыт родовой, роевой жизни.

На латиноамериканский роман сегодня пристально смотрят с двух разных концов мира. В нем узнают свое, родное, но в органической связи с чужим, исконно непонятым или враждебным. Вот почему благодаря этому роману человечеству легче осваиваться с собой, познавать свою целостность. Мы находим в нем поправку своей односторонности, изнанку лицевой стороны — трагедию, которой оборачивается эпос, одиночество, возникающее из максимальной сплоченности...

О том, в какой степени опыт латиноамериканской литературы может быть поучителен для нас, ведутся споры. Одна из точек зрения с замечательной резкостью выражена Л. Аннинским: все латиноамериканское — это «гипнотизирующий и возбудительный слух», некий «соблазн», от которого самое достойное — воздержаться, трезво занявшись собственной бедной и трудной реальностью¹.

Что представляет собой «соблазн» как литературоведческая категория? До сих пор в литературоведении была хорошо известна теория влияний и заимствований, определявшая характер межнациональных отношений в литературе. Заменяя традиционное и пресное «влияние» гораздо более эффектным «соблазном», мы вроде бы вносим изначальный оттенок морального осуждения в факт «нецеломудренного» поведения литературы, отдающей себя на потребу чуждым вкусам и притязаниям. На самом деле, понятие «соблазн» помогает вскрыть то, что утаивает безликое «влияние»: сущностную потребность одной литературы в другой, некий фундаментальный изъян, определяющий структуру ее желаний. Из психологии влечений известно, что «соблазн» не есть нечто, привносимое в структуру личности извне, но есть выражение ее глубинной неполноты, определенного комплекса недостаточности. Всякие внешние контакты литературы тоже можно и должно рассматривать как ее способ решения внутренних проблем.

Представляется, что тот осязаемый соблазн, который таит для нас латиноамериканская литература, есть определенная веха возрастного развития нашей собственной литературы, проходящей именно в последние два-три десятилетия через возраст соблазнов. Есть период детства — блаженной замкнутости в собственном мире и наивного ощущения своего избранничества. И есть период отрочества, когда открываешь весь огромный, неподвластный тебе мир и свое одиночество в нем. Это странный, мучительный возраст, впадающий то в безумное, головокружительное самомнение и заносчивую дерзость, то в жалчайшую зависимость от обожаемых кумиров и страх не понравиться им. Такие случаи в истории нашей литературы уже бывали. Если древнюю русскую

¹ «Латиноамериканская литература», 1983, № 1, с. 57.

словесность, особенно в Московский период, можно сравнить (оговаривая грубость и условность всяких сравнений) с ребенком, покоящимся в своей безмятежной самоудовлетворенности, то в XVIII веке наша литература, открывая в результате Петровских реформ огромный внешний мир, переживает отроческие метания между подражательством и кичливостью, между рабским следованием последней европейской моде, ее сиюминутным представителям — и неподражаемой уверенностью в том, что во всем мире с Сумароковым могут сравниться только Шекспир и Вольтер, что Петров и Херасков — два русских Гомера и т. п. И то и другое — и зависимость, и самонадеянность — были необходимы нашей литературе, чтобы впоследствии перейти в период романтической юности и реалистической зрелости, когда свое и чужое не обожествляются отдельным и взаимоисключающим образом, а породняются, как это происходит в любви.

Наша современная литература, долгое время развивавшаяся внутри собственных культурных границ и ревниво оберегавшая свою социально-историческую специфику, сейчас остро нуждается в приобщении к иным типам сознания и творчества. Самозамкнутость, неизбежная в детстве, переходя в другой возраст, грозит опустошением. Наш усиленный интерес к латиноамериканской литературе сродни тому неодолимому влечению, которое мы испытываем сейчас к собственной классике, к прошедшему веку. Это есть попытка встать на инопространственную и иновременную точку зрения, взглянуть на себя с дальней стороны. И это вовсе не прихоть, уводящая нас в сторону от наших собственных, здешних и теперешних проблем, это есть выражение той самой проблемности, которая не может быть постигнута и разрешена в рамках одной монолитной культуры.

По мнению Л. Аннинского, наша литература должна голо и беспристрастно исследовать реальность своей собственной страны, а не поддаваться на соблазн всякой экзотики и роскоши, мифотворческого дурмана и фантазмагорической «вседозволенности», к которой влечет нас латиноамериканская литература. Можно согласиться, что литература наша далеко еще не обрела той высшей трезвости и реализма, которых требует от нее (не только в эстетическом, но и в моральном смысле) познание собственной страны, ее многочисленных социальных, экономических, культурных проблем. Но, во-первых, сама реаль-

ность может быть необычна — столь «чудесна» или столь «чудовищна», что традиционный реализм и здравомыслящая трезвость не справятся с ней, исказят ее, тогда как фантазмагория лучше поможет раскрыть ее подлинные черты. Во-вторых, — и это хотелось бы подчеркнуть, — исследовать реальность можно, лишь обретя некую точку зрения, точку опоры вне этой самой реальности. Нужен оценивающий взгляд другого, чтобы вполне узнать и оценить себя. Вот для чего нам так нужны сейчас и *классика прошлого века*, и *литература далекого континента* — помимо их собственной, абсолютной ценности, они формируют наше отношение к самим себе, они дают нашей литературе точку зрения на отечественную реальность, которую она обязана исследовать. Одномерная культура не способна к саморефлексии, самоанализу. Призыв к «воздержанию от соблазнов», к культурной изоляции упраздняет как раз то, чего культура хочет достигнуть: возможность самопознания.

Никто, думаю, не упрекнет русскую литературу XIX века в том, что она недостаточно занималась русской действительностью. Но откуда взялся этот пафос безжалостного самоисследования и саморазоблачения, почему стал возможен? Было ли нечто подобное в русской литературе до Петровских реформ, до ее знакомства с «проклятым» Западом? Поразительный факт: до XVIII века не появлялось ни одного описания русского характера, которое принадлежало бы русскому¹. Только иностранцы — путешественники, послы и пр. — оставили нам свои наблюдения и размышления на эту тему. И лишь когда эта иностранная, иностранная точка зрения на Россию была прочувствована и усвоена самими русскими, лишь когда — в результате всех, часто механических, воздействий, которые отечественная культура претерпела в Петровскую эпоху, — русские научились говорить по-немецки и по-французски, только после этого в России и возник подлинно исследовательский интерес к родной действительности. Я думаю, что тот огромный пафос аналитизма, который заключен в русской литературе XIX в., есть непременно следствие того подражательства, кото-

¹ Единственное исключение, подтверждающее правило, — сочинение Григория Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича» (1666), написанное после бегства автора за границу — по прямому заказу шведского правительства.

рое обуревало русскую культуру XVIII века. Не усвоив чужого, мы не могли бы размышлять о своем, мы пребывали бы, так сказать, в этом своем, не будучи в состоянии оценить его своеобразие и воссоздать его образ.

Поэтому, даже если расценивать наше увлечение латиноамериканской литературой как подражательство, как своего рода восхищение «французиком из Бордо», нужно не воздерживаться от этого восхищения, а поддерживать в нем тенденцию растущей зрелости, двигаться от него не к прошлому, а к будущему, не к отвержению чужого, а к его овнутрению, не к изоляции, а к интеграции.

Теперь, после вопроса «почему нас привлекает латиноамериканская литература?» целесообразно поставить другой, более конкретный: «чем именно привлекает?»

Закономерно, что если в XVIII—XIX веках наше культурное самосознание поощрялось прежде всего диалогом с западноевропейскими литературами, то в XX веке на место такого партнера выдвигается литература североамериканская и — особенно — латиноамериканская. Художественные ценности мирового значения продолжают порождаться и в Европе, но они уже не действуют на нас с такой силой. Для России прошлого века основная литературная и общекультурная проблема состояла в саморазвитии и самоосмыслении личности, и решение этой проблемы должно было непрерывно соизмерять себя с ценностями европейского гуманизма и индивидуализма, их усвоением и критикой. В советской литературе выдвинулась новая точка отсчета: бытие и сознание масс. Личность входит в эту новую систему ценностей, но уже не является определяющей. Когда русская литература XIX века соотносит личность и народную массу, то делается это, как правило, с точки зрения личности: Гринева и Пьера Безухова, Раскольников и Левина. В советской же литературе, в связи с изменением социальных основ жизни, изображается не столько путь личности в массу, сколько путь личности из массы, кристаллизация личностного начала из массового (герои Горького, Шолохова, Платонова). По этой причине оказывается особенно поучителен художественный опыт наций, полностью или частично миновавших наследие европейского персонцентризма и основавших свою культуру на иной системе ценностей: язычески-природной, почвенной, фольклорной — или прагматически-деловой, технической, инду-

стриальной, но так или иначе выводящей за пределы индивида, погруженного в свой внутренний мир, за пределы персонального, психологического, идеального.

Поначалу из этих двух неевропейских вариантов нам ближе казался деловой, технический — североамериканский. На рубеже 50—60-х годов огромную популярность в нашей литературе приобретает хемингуэвский тип: сдержанный, мужественный, немногословный, несентиментальный, все время находящийся в деле, ориентированный на множественные подробности предметного бытия. Это был один путь преодоления традиционно рефлектирующего и рассуждающего европейского героя. Лет десять — пятнадцать спустя обрисовался выбор и другого пути: природного, почвенного, что обозначилось в прозе Шукшина, Абрамова, Распутина, Белова, Астафьева. Соответственно с этой внутренней переориентацией изменился и наш главный внешнелитературный партнер: им становится Латинская Америка, культура которой строится на стихийно-органических, фольклорно-мифологических началах.

В латиноамериканской литературе нас, пожалуй, больше всего привлекает мощный выход народной почвы, родового сознания в современный мир, соединение подлинно народного с подлинно современным, что, как казалось раньше, трудно совместить. Выяснилось, что народное сознание является ничуть не менее сложным, изощренным, творчески обильным и даже рефлексивно-запутанным, чем сознание самого утонченного интеллигента-индивидуалиста. Может вызывать только хорошую зависть то, как удалось латиноамериканской литературе, оставаясь в общем-то верной фольклорно-массовому началу и не претерпевая какого-либо декадентского распада традиционных ценностей, стать вместе с тем сверхсовременной, как бы обогнать модернизм, минуя сам модернизм, перейти непосредственно от патриархального наследия в постмодернистскую эру. Подобные же надежды питала в 70-е годы и наша литература, связывая их, в частности, с именами вышеназванных писателей.

Однако нельзя не видеть и того, что отличает латиноамериканскую литературу и придает ей тем самым особую притягательность и поучительность. Когда мы с радостью и надеждой подчеркиваем почвенность, фольклорность латиноамериканской культуры, противопоставляя ее североамериканской и западноевропейской и сближая

с такими нашими писателями, как Распутин, Астафьев, то мы существенно недооцениваем степень отторжения этой литературы от почвы. Есть связь с почвой, но есть и разрыв с ней, и только взаимодействие этих двух начал рождает ту титаническую напряженность художественного мироощущения, которая несовместима с благообразной умиротворенностью и циклической производительностью матушки-земли.

Та мифология и система ценностей, которыми оперирует латиноамериканская литература, — это не мифология почвы, не первоочередная и всеобъемлющая ценность земли и труда на земле. Оставаясь в рамках этого натовистского сознания, латиноамериканская литература никогда не смогла бы приобщиться действительно к литературе XX века и стать ее передовым рубежом. В произведениях Гарсиа Маркеса, Кортасара, Фуэнтеса, Варгаса Льосы главный герой и носитель мифологического сознания — это все-таки не человек земли, нераздельно слитый со своим трудом, семьей и народом, а человек-одиночка, хотя и очень обостренно переживающий свое отношение к целому. И этим он отличается и от типичного, так сказать, героя нашей литературы, который изначально приобщен к плоти своей земли и народа, и от героя западной литературы, который, будучи одиночкой и трагически это осозная, в то же время как бы лишен возможности приобщаться к целому, поскольку оно уже распалось. В латиноамериканской литературе постоянно соприкасаются глубина одиночества и широта целого, экзистенциальный опыт личности и исторический опыт народа, что делает эту литературу вдвойне «соблазнительной» и поучительной и для нашего, и для западного читателя.

Емкость и значительность произведения определяются его многомерностью, умением находить органическую связь разных планов: видимого и невидимого, реального и фантастического, рационального и сверхрационального — и постигать трагизм распада этих связей, трагизм реальности, в которой уже не водятся призраки, и трагизм призраков, обреченных не воплощаться в реальности; глубину единства, в котором все взаимосвязано, и глубину одиночества, в котором каждый становится собой. Тема одиночества не случайно так многообразно раскрывается латиноамериканскими писателями: и как одиночество личности внутри рода, и как одиночество рода внутри нации, и как одиночество нации на земле

и во вселенной. Вне этого одиночества не было бы и свободы приобщения к целому, которое превратилось бы в плоскую реальность с бескрыло распластанным в ней «родовым» человеком — реальность, подлежащую чисто бытописательному изображению.

Вот в чем заключается «соблазн» латиноамериканской литературы: она близка нам по своим народным корням, хотя и далека еще по тем горизонтам фантазии и свободы, которые открываются в ней. Но это даль не чужая, а родная и зовущая, откликнуться на которую — значило бы превратить литературу «почвы» в литературу «пути».

Наш робкий мифологизм отличается от латиноамериканского, да и общемирового своей приверженностью ранней фольклорной его стадии, когда персонифицировались как загадочные и сущностные для человека силы природы (Мать-олениха у Ч. Айтматова, Белка у А. Кима, Коршун у Т. Пулатова, маленький зверек — хозяин Матёры у В. Распутина). Между тем мифопорождающая ситуация в XX веке совсем иная, чем в фольклорную эпоху, причем выраженная в нашем обществе не менее остро и кризисно, чем в других, — только литературой еще почти не освоенная.

Парадокс новой мифологии — ее зарождение в недрах общественного и технического прогресса, приведшего цивилизацию в состояние полной неуправляемости и непознаваемости для самой себя. Небо и земля, огонь и море, животные и растения — эти древние мифологемы вытесняются ныне реалиями социума: судебная контора, тюремная камера, редакция газеты, автомобильная гонка, пустой стадион — вот какими образами оперируют современные мифотворцы. При этом в неодолимую и таинственную судьбу перерастает простая повседневность с ее рутинным социальным опытом, механической повторяемостью и заданностью одних и тех же ситуаций человеческого бытия, — ничего красочного, чудесного. Собрание в ЖЭКе; дежурство народной дружины; опускание избирательного бюллетеня; награждение ударника; стояние в очереди; лежание на пляже — все это элементы современной мистерии, по существу вполне ритуальные, потому что лишены практического смысла и тем не менее необходимые обществу, чтобы сохранять контроль над индивидом, и необходимые индивиду, чтобы чувствовать себя вполне полно-

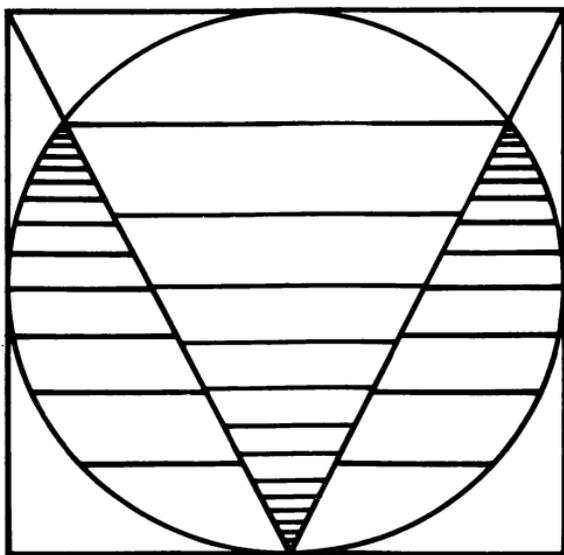
правным членом общества. Миф как раз и играет эту посредническую роль, устанавливая правильную, образцовую модель поведения. Отсюда близость современного мифологизма скорее документальному, трезво-прозаическому, чем народно-поэтическому мироощущению, сращение с бытописательной, протокольной манерой письма (у Ф. Кафки, Х. Кортасара, М. Бютора, Ф. Камона и др.).

Наша литература в основном проходит мимо *мифократии* как господствующей силы современного общества — по той простой причине, что эта сила больше всего противится осознанию своей мифологической природы. Реализм, прибегающий к тем или иным историческим и логическим объяснениям (от обстоятельств, среды, характеров, традиций и т. п.), представляется мифократии более безопасным, чем собственно мифологизм, обнажающий вневременные и внеразумные основы мифа. Атмосфера тайны, окружающая аппарат современного государства; власть многочисленных учреждений, основанная не на практической целесообразности, а на магии неясных жестов и ничего не означающих слов; словно бы запрограммированные бедствия, недороды и недоедание, для которых климатические условия и народные традиции не дают никаких оснований, — все это вычерчивает модель общества, в котором правит не народ, не вождь, не кастовая прослойка, сама подверженная лишениям, а некий миф. Миф о новом золотом веке, осуществляемый жрецами-старейшинами от имени только им известного будущего, требующий непрерывных ритуальных жертвоприношений и самоотречений, — наша литература лишь в 80-е годы начинает открывать для себя эту реальность, выходящую из-под ведомства старого реалистического метода. Необъяснимое может быть раскрыто только в формах необъяснимого, предреченного, сверхъестественного — любое детерминистическое объяснение (социальное, психологическое) его исказит, сведет к правилам Евклидова рассудка. И здесь латиноамериканская литература опять же преподносит нам опережающий урок — своим выработанным жанром мифополитического романа («Осень патриарха» Г. Маркеса, «Я, Верховный...» Р. Бастоса). Перед лицом мифа, ставшего реальностью, сам реализм, чтобы остаться верным себе, перерастает в мифологизм.

РАЗДЕЛ



В ПОИСКАХ
ЦЕЛОГО



ИГРА В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

В наше время понятие «игры» все более расширяется, распространяется на разные сферы жизни и культуры, вызывая пристальный интерес со стороны многих гуманитарных и даже негуманитарных наук. Раньше детские игры изучались педагогикой, актерская игра — театроведением, и этим почти исчерпывалось внимание науки к «несерьезной» сфере человеческой деятельности. Теперь же проблема игры становится актуальной, подчас центральной в социологии, психологии, культурологии, лингвистике, литературоведении, семиотике, антропологии, теологии, математике... Такие выражения, как «теория игр», «социология роли», «человек играющий», «Христос-арлекин», «карнавальное мироощущение», «деловые игры», «метафизика маски», «язык как игра», «теология празднества», взятые из разных научных и идеологических контекстов, приобрели характер устойчивых словосочетаний, почти фразеологизмов, за каждым из которых стоит целое направление современной мысли.

Интерес к игре как общему принципу культуры возник почти одновременно и у нас и за рубежом. В конце 30-х годов XX века создаются основополагающие в этой области труды: Й. Хейзинги «*Homo ludens*¹. Об игре как источнике культуры» и М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Очевидна разница в мировоззренческой установке этих книг. Для Хейзинги всякая культура относится к сфере игры, поскольку в ней преодолевается зависимость человека от природной нужды и возникает импульс к свободе, не вмещающейся в рамки серьезного, однозначно утилитарного поведения. Поэзия и философия, искусство и наука, юридические институты и социаль-

¹ Человек играющий (лат.).

ные церемонии — все это, по Хейзинге, коренится в способности человека к игре — бескорыстной деятельности, имеющей цель в себе. Для Бахтина же игра — истинная принадлежность только народной, «низовой» культуры, смыкающейся с природой в противоположность социальному порядку с его строгой иерархичностью. Если у Хейзинги апология игры служит критике «истерической взволнованности» — необузданных природных инстинктов, враждебных и разрушительных для культуры, то у Бахтина критикуется «авторитарная спесь» — мертвящий социальный законопорядок, который своей избыточной условностью тоже враждебен развитию культуры, поскольку навязывает ей свой обязательный код и этикет.

В 50—70-е годы проблематика игры все более привлекает внимание теоретиков и историков культуры (O. Bollnow, E. Fink, R. Callois, H. Cox и др.). При этом намечается сближение бахтинской и хейзинговской концепций: критике подвергается как жесткая упорядоченность социума, так и стихийность чисто природного существования. Игра разворачивается на границе общественной и природной сфер, не совпадая ни с одной из них. Достойный человека удел, оберегающий и отграничивающий его как от натуральной серьезности животного, так и от официальной серьезности чиновника, обретается только в игре, а это и есть собственно область культуры.

Диалектике игрового и серьезного, раскрывающей культуру как целостность в ее саморазвитии, в ее подвижно-противоречивых связях с природой и обществом, и посвящена данная статья.

1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ИГРЫ

Первые в европейской традиции теоретические рассуждения об игре мы находим у Платона в его проекте идеального государства. Согласно Платону, игра есть занятие наиболее достойное человека, хотя он и выступает в ней как существо несамостоятельное, подчиненное, скорее игрушка, чем игрок. «Человек... — пишет Платон в «Законах», — это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало наилучшим его назначением... Надо жить, играя... Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы, играя, снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь

люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине»¹.

Отношение Платона к участи играющего человека двойственное — модернизируя, мы могли бы охарактеризовать его как героический пессимизм. С одной стороны, в своем идеальном государстве люди освобождены от проклятых житейских нужд и предаются «прекраснейшим играм», уподобляясь в них самим богам и воспроизводя внушаемые им действия. С другой стороны, игра — это всего лишь уподобление, подражание, которому доступна малая, частичная истина, и насколько в ней человек выступает свободным по отношению к миру земных вещей, настолько он несвободен по отношению к богам и тем законам, которые устанавливаются мудрыми старейшинами — правителями государства и исполнителями воли богов. Играющий человек — господин над своими земными рабами, но сам — раб небесных господ, дергающих его, словно куклу, за нитки-законы.

Такова роковая, неизбывная двойственность игры, возносящей человека высоко — но не выше его человеческого удела. Игра воспроизводит высшее состояние свободы и торжества, но лишь миметически, иллюзорно, оставаясь внутри реального мира, не имея власти для его подлинного преобразования. Игра поднимает человека над серьезностью низшего порядка — угрюмой, рабской, бессловесной, животной, но не достигает того уровня высшей серьезности, которая присуща всеведущему и всемогущему богу или его служителям, правящим старцам, ведущим между собой беседу в «Законах».

Сама двойственность игры такова, что впервые могла быть раскрыта только в Платоновом учении о дуализме вещей и идей. Все последующие наиболее влиятельные концепции игры так или иначе соотносятся с одной из сторон этой диалектики, акцентируют либо «надо жить играя», либо «человек — всего лишь игрушка». Например, в кантовско-шиллеровской традиции подчеркивается преимущество игры перед всеми прочими видами жизнедеятельности, поскольку она не направлена на что-то внешнее, но находит в самой себе оправдание и смысл. «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь

¹ Платон. Соч. в 3-х т., т. 3, ч. 2. М., 1972, с. 282—283.

тогда, когда играет»¹. Игра есть конечная цель человеческого существования, далее уже не к чему стремиться, ибо она заключает в себе всю действительность, но в снятом, духовно преображенном виде, воспроизводимую лишь ради того наслаждения, какое она доставляет человеку. У Шиллера философия игры приобретает характер открытой утопии, обращенной в будущее или вечное. «Государство эстетической видимости», где воцарится игра и человек будет свободно выбирать и менять, как актерские маски, все виды существования, претворяя их в ряд художественных образов,— эта шиллеровская идея легла в основу романтического направления в философии и в искусстве, ее влияние ощутимо у Вагнера, Ницше, Г. Гессе.

Эстетические концепции игры были наиболее развиты немецкой культурной традицией, всегда склонной к некоторой мечтательности, отвлеченности, романтичности. Здесь в основном подчеркивалась свобода человека в игре, та полная власть над реальностью, которая достигается эстетической иллюзией. Другая концепция, напротив, отмечает внешнюю вынужденность и обусловленность той роли, которую приходится исполнять играющему. Так называемая «социология роли» была развита преимущественно на иной национальной почве — англо-американской, где всегда поощрялось уважительное отношение к эмпирической реальности. Согласно исследованиям таких известных социологов, как Дж. Мид, Р. Линтон, Э. Гоффман, поведение человека в обществе должно рассматриваться как игра, поскольку обнаруживает условность, нарочитость принимаемых обличей. Ведь общественное бытие есть бытие-с-другими и для-других, то есть, в известном смысле, выставление себя наружу, напоказ, надевание маски (пристойной или полезной). Вполне естественно человек ведет себя лишь в природе и подвластных ей ситуациях любви, рождения, смерти, общество же есть плод сознательного договора между людьми, каждый из которых соглашается принять на себя определенную роль и держаться в ее рамках, чтобы обезопасить себя и других от вторжения слепых природных стихий. Общественное поведение есть результат неизбежного и в какой-то мере благотворного конформизма, приспособления к тем «статусам», совокупность которых составляет пьесу, разыгрываемую социумом.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1957, с. 302.

Итак, перед нами две концепции игры, как будто совершенно противоположные. Если эстетика игры утверждает, что все неигровое, серьезное есть сфера тяжелой необходимости и житейских забот, то социология роли утверждает обратное: именно внеролевое поведение человека есть сфера его наибольшей свободы и права распоряжаться собой, играть же он вынужден лишь ради соблюдения законов общественной жизни.

Есть еще одна концепция — своеобразный посредник между двумя вышеупомянутыми. Вернее всего ее назвать психологической; ее создатель Дж. Морено окрестил соответствующий раздел своего учения «психодрамой».

Вполне объяснимо, почему именно в области психологии возникла теория, сводящая воедино эстетическую и социологическую трактовки игры. И социальные и эстетические феномены связаны между собой духовной жизнью людей, которая общественной действительностью подавляется, а эстетической видимостью, художественным творчеством раскрепощается. Морено как раз предлагает совместить два вида игры, чтобы одним восполнить ущербность другого. В социальных ролях личность осуществляется лишь отчасти, многое в ней остается нереализованным, загнанным в глубь подсознания, где принимает форму маниакальных идей, невротических комплексов. Эти выводы Морено разделяет с фрейдовским психоанализом, но выход из психопатологической ситуации, созданной ущербной игрой, им предлагается иной — не аналитически-исследовательский, а игровой же. Принципы психодрамы в два-три последних десятилетия широко применяются в профессиональном театре. Задача в том, чтобы люди в игре — творческой, театральной — обретали ту полную, целительную свободу, в которой отказывает им социум и система обязательных статусов. Участники психодрамы выбирают себе роли, которые позволяют им максимально выявить свое «я»; например, страдающий от комплекса неполноценности человек играет на сцене Нерона или Робеспьера, извлекая из себя в акте перевоплощения подавленную волю к власти. Сцена образует как бы микросоциум, в котором перевертываются все отношения макросоциума, сильный выступает слабым, слабый — сильным, и тем самым восстанавливается целостная природа человека, не принятая или извращенная обществом. Однако социальное фактически остается в своей сфере, эстетическое — в своей, взаимно не преобра-

зованные, хотя и совмещенные. В социуме и на сцене один человек переживает два противоположных состояния: полной раскованности, но иллюзорной; и ущербной раздвоенности — вполне реальной. И обе эти крайности именуются одним словом — «игра». Очевидно, само это понятие должно быть расчленено, выведено из мертвого тождества себе.

2. РАЗНОВИДНОСТИ ИГРЫ

В английском языке существуют два различных по смыслу слова: «play» и «game». «Play» — это свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами, прелесть ее в том и состоит, что любые ограничения серьезной жизни могут в ней легко преодолеваться. Так бурно, бесшабашно, безоглядно играют дети: возятся, толкаются, устраивают кучу-малу. «Game» — это игра по правилам, о которых заранее договариваются между собой участники, и она внутренне гораздо более организована, чем окружающая жизнь. Шахматы, карты, футбол, рулетка — примеры такой игры, в которой ценна не свобода выразить себя, а достижение выигрыша и избежание проигрыша. Игра импровизированная и игра организованная, «play» и «game», имеют совершенно разную философию, да и к серьезности у них разные отношения: «play» трактует серьезный мир как урегулированный, в котором все происходит по определенным канонам, и задача игры — взорвать этот упорядоченный мир, опровергнуть его правила, стереть все различия в нем и обнаружить такое сущностное единство, где никто никого не стесняет и все может быть всем. К таким играм приобщаются с раннего младенчества, когда человек еще не четко определяет свое индивидуальное «я» и легко переступает как физические, так и психологические границы, отделяющие его от других людей, животных, вещей. «Мама, я птичка, и ты тоже птичка. Да?»¹

Но вот постепенно ребенок вступает в мир четких социальных и этических дифференциаций, что-то ему позволено, в чем-то — отказано, он то и дело наталкивается на границы, суживающие и уточняющие его «я» и отделяющие от других существ. На этой более поздней возрастной стадии и возникают организованные игры, су-

¹ Чуковский К. От двух до пяти. М., 1958, с. 192.

существенный признак которых — наличие соперника, противника. Если перевоплощение (я — другой) основано на чувстве тождества с миром, то соревнование (я или другой) — на стремлении к размежеванию, отличию. Скрытое различие в начальной силе и умении партнеров доводится до открытого противопоставления, когда один из них оказывается победителем, другой — побежденным. Да и цели в игре у них изначально взаимоисключающие: поставить мат королю соперника, забить мяч в чужие ворота и т. д. Сами правила таковы, что ставят перед игроками множество запретов, образуются путем ограничения ряда возможных, «естественных» способов поведения; так, в футболе нельзя брать мяч руками, в шахматах — ходить ладьей по диагонали, в боксе — наносить удар ниже пояса. Без подобных ограничений исчезнет сам феномен игры, которая утратит принцип внутренней организации и растворится в хаосе внеигровой деятельности; бокс превратится в драку и т. д. Серьезное (не-игровое) поведение при этом полагается слишком вольным, стихийным, случайным, в нем царствует вседозволенность, которую и ограничивает игра-game. Напротив, игра-play стремится уничтожить преграды, сковывающие поведение человека в серьезном мире, приравнять его всему и вывести из равенства самому себе, обнаружить в нем души многих людей. В одном случае игра есть система запретов, отделяющих ее от реальности, в другом — зона вольности, тоже отделяющая ее от реальности. Сама реальность берется при этом в противоположных модусах — то как слишком естественная, то как чересчур искусственная, и игра служит как бы регулятором и коррективом реальности, придавая ей то, чего в ней недостает, внося в природную стихию начала организации, а в социальный порядок — начала импровизации.

Итак, есть существенная разница между олимпийскими состязаниями и дионисийскими празднествами в античности или между рыцарским турниром и уличным карнавалом в средние века. В одном случае человек противопоставляется человеку, в другом — объединяется с ним. Не случайно театр — искусство перевоплощения — родился из праздников в честь Диониса, единственного греческого бога, требовавшего от своих почитателей не молитвенной отстраненности (как Зевс или Афина), но оргиастического экстаза, в котором участники обряда причащались самой сущности этого бога, отождествляли

себя с ним, обретали силу переступать четкие границы своего «я» и перенимать свойства других людей, сливаться с ними в общем восторге душами и телами. Дионис — бог изобилия во всем, бог весеннего расцвета и осеннего урожая, и в нем ярче всего раскрывается сущность игры-*play*, как бьющей через край жизненной силы.

В каждом из двух видов игр можно выделить еще по две разновидности¹. *Импровизированные* игры различаются степенью выразительности или изобразительности: одно дело — прыгать через веревку, кататься на качелях, кружиться в танце, другое дело — подражать какому-то определенному лицу, воспроизводить его характерные манеры, уподобляться ему внутренне и внешне. Первую разновидность условно можно назвать экстатической, вторую — миметической. Экстатические игры более древни, и в них сильнее сверхличностное начало: человек ощущает себя переполненным природной стихией, которая не вне его, но в нем самом, и не изображается им, а выражает себя через него. Такова суть синкретических обрядовых действий, в которых участники не подражают друг другу, но одновременно и независимо подчиняются одному общему закону, объединяющему жизнь космоса с жизнью организма, — закону ритма. Пляска и пение — две наиболее популярные разновидности экстатической игры. Другой пример подобных игр — аттракционы: садясь в аппараты, которые качаются, кружатся, кувыркаются, люди техническим способом приобщаются к движению космических стихий — поступательному, вращательному, волнообразному и т. д. Когда ребенок бежит взапуски с набегающей и отбегающей волной на берегу моря или когда, взрослый, задумавшись, вызывает движением пальца упругое колыхание травинки, —

¹ Похожая, но не тождественная нашей и восходящая к иным основаниям классификация разработана в замечательной книге Роже Кайюа «Игры и люди» (Caillois Roger. *Les jeux et les hommes*. P., 1958), где выделяется четыре класса игр: состязания, случая, подражания, головокружения — именуемые греческими словами *agôn*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*. Каждый из этих классов имеет три формы функционирования: 1) культурно-маргинальную (например, для игры-состязания — спорт); 2) социально-институционализированную (коммерческая конкуренция); 3) извращенную, деградированную (насилие, воля к власти). Существенный недостаток книги — эклектичное определение игры (р. 23) и, как следствие, неясное отличие игровых форм жизни от серьезных (вряд ли, например, насилие — игра, хотя бы и «деградированная»).

тоже происходит слияние человека с универсальным ритмом природы, которому подчиняется все: от вращения планет до биения сердца. Общее, испытываемое нами в экстатических играх, — переполняющее чувство единства со всем окружающим: мир переживается изнутри как целое. Миметическая игра предполагает уже выделение из мира кого-то другого, отличного от нас, имеющего свое лицо; мы подражаем ему, имея вне себя образец, предстоящий нашим глазам или нашему воображению. Исторически мимезис столь же вторичен по отношению к экстазу, как театр — по отношению к ритуалу, и представляет собой результат усиления *личностного*, дробления природно-целокупного начала.

Существенное различие внутри *организованных* игр связано с тем, используют ли игроки свои собственные силы или доверяются всеразрешающему случаю. В рулетке, лотерее, игре в кости, отчасти и в карты воля участников, их порыв к победе мало что решают или не решают вообще ничего — в отличие от футбола, шахмат, метания копья и борцовского поединка. Разница между спортивными играми и играми фатума напоминает разницу между мимезисом и экстазом: в одном случае игра основана на отношении личностей (подражание или соревнование), в другом — на отношении личности к сверхличному, которое обнаруживается то экстатически — как внутренняя переполняющая стихия, то фаталистически — как извне объемлющий и непостижимый рок. Если в *ритме* все повторяемо и предсказуемо, завораживает равномерное чередование одних и тех же импульсов и интервалов, то *случай* в принципе «случается» лишь однажды, по отношению к нему невозможны никакие гарантии, он неповторим и раскрывает собой необратимость и непредсказуемость временного процесса. Сверхличное явлено в нем не как строй, но как чудо — то самое чудо, на которое уповают все игроки.

С каждым типом игры сочетается определенная миро-созерцательная установка. В «случайностных» играх только одна из возможностей становится действительностью, другие же отпадают в небытие, то есть мир еще творится, он в рабочем, неготовом состоянии — это ощущение открытости грядущих времен родилось в христианстве, поэтому закономерно, что теория этих игр (кости, рулетка) стала разрабатываться только в Новое время, и основоположником ее был такой трепетный в делах веры

мыслитель, как Паскаль. Гармонические же ряды колебаний, законы ритма и метра были известны еще античности, о них учили Пифагор и Платон, полагавшие число моделью мироустройства и сущностью всех вещей. Таким образом, «математичность» экстатических и фаталистических игр принципиально разнородна: если теория гармонии имеет дело с явлениями абсолютно детерминированными, численно упорядоченными и замкнутыми, то теория вероятности связана со статистическими закономерностями, оставляющими внутри себя зону свободы и непредвиденности для конкретных событий, из которых и вырастает история.

О мирозерцательной насыщенности игр свидетельствует опыт не только ученых, но и художников. Рулетка приковывала дух Достоевского, была не мимолетным увлечением, но глубокой страстью, очевидно как-то связанной с законами творчества. Подтверждение этому не только роман «Игрок», но вообще «азартный» характер героев Достоевского. Ставка делается однажды — за нею неминуемо следует проигрыш или выигрыш. Достоевского безудержно притягивает сама эта решительная минута выбора, когда личность еще ничто, но сейчас станет всем, — эта зияющая и напряженно ждущая пустота, в которой, может быть, сильнее всего выявляется сущность личности: ее абсолютная свобода от всего — и абсолютная необходимость стать чем-то. Иначе строится художественный мир Л. Толстого, более близкий античному, гомеровскому с его языческим любованием космосом; и страсть у Толстого была к другой игре — по нашей терминологии экстатической: исступленно мчаться на лошади, ощущать в себе ритм всей природы, переполняться упругим биением крови. И героям Толстого в миг наивысших духовных проявлений свойственно экстатическое чувство слияния со Вселенной (вспомним, как Пьер испытывает во французском плену свою благую причастность мировому Целому), а вовсе не одинокое полусомнение-полурешимость перед чуждой судьбой, которую страшно и все-таки нужно выбирать для себя, — как у героев Достоевского.

Разновидности игры различаются не только общемировоззренческим содержанием — они обнаруживаются в конкретных формах художественного творчества.

3. ИГРА И ЛИТЕРАТУРА

На первый взгляд кажется, что только драматический род литературы имеет отношение к игре, тогда как лирика и эпос вовсе не связаны с ней. Это верно, если признать только одну разновидность игры — миметическую, да и то понятую узко — как театральное перевоплощение. Но суть игры глубже и проявляется многообразнее.

В лирике заметны признаки игры-импровизации. Тут главное свободное самовыражение человека, для которого весь мир дан не как нечто окружающее, как иреграда, но как внутреннее содержание «я». Лирика рождается экстатическим ощущением полноты бытия, любовью к другому человеку и к мирозданию в целом, в ней выражается восторг слияния с жизнью, поэтому наиболее ранние и чистые формы лирики — гимн, дифирамб, псалом, хвала богу и возлюбленной. Две главные разновидности импровизированной игры — ритмическая (экспрессивно-экстатическая) и миметическая — легко угадываются в структуре лирического произведения с его музыкальным размером и метафорической образностью. Равномерное повторение ударных или долгих слогов в стихе приобщает его к «музыке сфер», обнаруживает в нем числовые закономерности космического и органического ритмов. Генетическая связь с пением и инструментальным сопровождением позволяет охарактеризовать лирику как экстатическую игру в сфере слова.

Однако слово существует не только как звук, но и как смысл, и в построении лирического смысла воспроизводится другой типичный момент игры — перевоплощение. Суть метафоры, метонимии, сравнения, вообще переносного употребления слова сводится к тому, что одному предмету присваиваются свойства другого предмета. Между буквальным и фигуральным значением слова примерно такое же отношение, как между актером и персонажем, слитыми в теле одного человека. «Деревья в зимнем *серебре*» (Пушкин), «Французы двинулись, как *тучи*» (Лермонтов), «Золотою *лягушкой* луна распласталась на тихой воде» (Есенин) — очевидна лицейская сущность всех этих тропов, где в «маске» серебра предстает снег, где французы перерядились тучами, а луне поручена роль лягушки. Пере-носному значению слова соответствует пере-воплощение обозначенного им предмета. И, в сущности, игра актера есть просто реализованная

метафора, троп не словесный, а действенный. «Фамусов Шепкина», «Гамлет Смоктуновского» — говорим мы примерно так же, как «золото луны» или «брызги черемухи». В обоих случаях между двумя лицами или предметами обнаруживается слияние и взаимопротекание: в одном лице проступают черты другого лица. Актер, сохраняя собственную личность, вмещает в себя личность иного человека; в одном теле живет несколько душ, так же как в одном слове живет несколько значений, переходящих друг в друга.

Эпическое произведение, напротив, строится по законам размежевания и соперничества, здесь действуют правила и ограничения организованной игры. Сюжет представляет собой серию препятствий, которые необходимо преодолеть герою, чтобы достичь цели. Весь мир — подчеркнуто чужой для него, требующий борьбы; судьба протагониста разворачивается в ходе соперничества с антагонистами.

Если лирика вдохновляется любовью и посредством *тропов* совокупляет все вещи, то эпос вдохновляется расколом в бытии, враждой могущественных сил, последовательно противопоставляя их посредством *конфликта* и выявляя характеры людей в их резкой несовместимости, взаимной обособленности, противоречивости интересов.

Почему же именно драма, единственный из всех родов литературы, связана с настоящей сценической игрой? Как известно, в драме переплетаются свойства лирики и эпоса. Драматический герой, с одной стороны, подобен лирическому, поскольку высказывается непосредственно от себя, раскрывается как самосущее «я» — волящее, мыслящее, действующее. Слово — в его владении, он сам говорит о себе, не претерпевая «унижения» от автора быть названным в третьем лице (за исключением ремарок). С другой стороны, он подобен эпическому персонажу, поскольку существует не один, окружен другими лицами, которые говорят о нем, обсуждают его, обращаются к нему, — они для него чужие и он для них чужой. Драматический герой находится на перекрестке *двух модусов существования: в себе и для других*. Он есть не то, чем он *кажется*. Но это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга. Ни лирика, ни эпос не ведают этой

двойственности, являя героя лишь с его внутренней или внешней стороны, как «я» или как «он». Между тем только эта двойственность по-настоящему реальна, ее-то и испытывают люди в действительной жизни, тогда как лирика и эпос — лишь условные проекции одного аспекта человеческого бытия в сферу слова. Поэтому-то драма и нисходит на сцену, что раскрывает ситуацию реального человека — не такого, которого можно только увидеть и описать со стороны, и не такого, который весь мир без остатка преломил в себе и выразил через себя. Реально люди выступают и как субъекты, и как объекты во взаимоотношении с другими людьми, со своей судьбой, с целым миром. Но между субъективным и объективным бытием человека всегда остается зазор — из этой их взаимной несводимости и возникает игра.

4. ИГРА ДРАМАТИЧЕСКАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ

На первый взгляд кажется, что пьеса начинает играть только в театре — с того момента, как к персонажам прибавляются актеры и приступают к перевоплощению, к представлению вымышленных лиц. Но это значило бы, что театральная игра носит чисто формальный характер — удвоения литературных образов на сценической площадке, перевода их из плоскости слова в объем действия. Тогда польза театра была бы чисто иллюстративной и популяризаторской и у критиков появилось бы достаточное основание отрицать его духовную глубину и пророчествовать о его гибели. Ю. Айхенвальд в своей знаменитой статье «Отрицание театра» как раз исходил из того, что театр — «суррогат литературы», грубая физическая копия словесно-художественного образа, уничтожающая его многозначность и таинственную увлекательность для воображения. Но, может быть, внутри драматической литературы есть некое содержание, требующее именно театрального осуществления? Или, выражаясь определеннее, актер играет персонаж не потому, что надо представить его на сцене, а потому, что сам персонаж в своей жизни играет и в какой-то мере является актером? Не есть ли театральная игра лишь продолжение и развитие жизненной игры, раскрытой в драме?

Вглядевшись внимательнее в драматический репертуар мирового театра, мы обнаруживаем, что почти все персонажи, которых любят играть актеры, — сами играют,

выступая в своей жизни как субъекты или объекты игры, как актеры или марионетки.

Эдип, Гамлет, Тартюф, Хлестаков — все это персонажи, само бытие которых театрально, ибо включает момент разорванности между внутренним и внешним, «есть» и «кажется», что составляет суть драматичности — в ее трагическом и комическом вариантах. Эдип играет предназначенную ему роль в спектакле судьбы: под маской мудрого правителя и благодетельного мужа, каким он кажется самому себе и всем окружающим, обнаруживается его собственное лицо — убийцы своего отца, супруга своей матери. Гамлет из марионетки, каким он чувствует себя при датском дворе, хочет превратиться в сознательно играющего актера, для чего надевает на себя маску безумия¹. Действие «Тартюфа» и «Ревизора» основано на лицедействе главных героев, один из которых выдает себя за блюстителя религиозной нравственности, а другой принят за блюстителя государственных законов. Даже у Чехова с его борьбой против вульгарной театральщины и тяготением к простой и безыскусной правде будней персонажи все-таки не избавлены от актерской позы, нарочитой или бессознательной: Аркадина и Раневская — трагические актрисы (у первой это еще и профессия), в каждом движении которых чувствуется рассчитанный жест; Гаев и Трофимов — буффоны, комедианты, прикрывающие высоким либерально-прогрессистским красноречием безнадежную потерянность и бесплодность своей судьбы; Треплев живет и убивает себя по законам романтической мелодрамы... У Чехова благодаря трезвому изображению повседневной жизни момент театральной аффектации выступает даже отчетливее, чем у других драматургов. Такова природа драматического действия: оно становится драматическим в тот момент, когда персонаж надевает маску, скрывая лицо, или с него спадает маска, обнажая лицо, — в момент обостренного несоответствия между его «бытием-в-себе» и «бытием-для-других».

В драме каждый элемент действия имеет двойное значение, каждое слово и жест «играет»: возвышая героя, готовит ему падение; суля избавление, ведет к несчастью; выражая любовь, таит ненависть... Каждый поступок Хлестакова, продиктованный его чрезвычайной нуждой

¹ О театральности самой жизни у Шекспира см.: Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971, с. 555—599.

(например, то, что он берет обеды в долг и заглядывает кушающим в тарелки), воспринимается городским чиновничеством как свидетельство его чрезвычайных ревизорских полномочий. Когда Хлестаков, еще не войдя во вкус своей роли, говорит правду о своем бедственном положении, то это принимается за тонкую ложь и мистификацию, когда же он безудержно врет о петербургской жизни, то это выслушивается как святая правда. Отелло берет на веру лживые и злорадные слова Яго, а чистосердечные сетования Дездемоны кажутся ему неслыханным коварством. Речи Гамлета, воспринимаемые двором как признак усиливающегося безумия, выражают постепенное углубление его ума в тайны мироздания. Чем заносчивее держит себя Эдип с Тиресием и Креонтом, чем настойчивее ищет виновников мора, тем с более жесткой очевидностью обнаруживается виновник в нем самом. Игра заключена почти в каждом слове, которое одним своим смыслом обращено к наружному восприятию, другим — к внутренней правде вещей. Каждый персонаж не есть то, что он есть: он играет свою роль в спектакле, затеянном им самим (Тартюф), либо другим персонажем (Отелло), либо всемогущей судьбой (Эдип).

Но именно благодаря этой раздвоенности персонажа делается возможным и необходимым его удвоение актером на сцене. Частью своего существа актер отождествляется с субъективной ипостасью персонажа — с его верованиями, надеждами, умственным кругозором. Но актеру ведомо и то, чего не знает персонаж. Когда Отелло верит словам Яго, актер, играющий Отелло, знает, что Яго лжет. И суть его игры состоит в том, чтобы соединить веру своего персонажа со своим актерским неверием, соединить то, как Отелло воспринимает мир, с тем, как мир воспринимает Отелло. Для актера персонаж — это и субъект, которому он сопереживает, и объект, на который он смотрит со стороны. Актер то предстает в маске персонажа, то показывает свое человеческое лицо, выражающее отношение к этой маске. Почему же актер — «иной» по отношению к персонажу — необходим для выражения сущности персонажа? Потому что сама эта сущность двоична, в ней персонаж выступает как некто «иной» по отношению к самому себе. Есть «Хлестаков-в-себе» и «Хлестаков-для-чиновников», «Эдип — великий царь» и «Эдип — раб судьбы». Драматизм человеческой жизни состоит в том, что человек вынужден выступать в роли, отчужденной от его подлинного «я», хотя именно благо-

даря этому его «я» приобретает подвижность и способность к самоопределению, самоизменению. Актер на сцене воссоединяет расколотое бытие персонажа. Если в персонаже две его ипостаси необходимо разделены — роковой жребий неведом Эдипу, верность Деждемоны сокрыта от Отелло, — то у актера они введены в состав одной души, где вглядываются друг в друга, беседуют, сравниваются; из этого сравнения рождается нечто третье — интерпретация. Актер ревнует Деждемону — и знает о ее невинности; ведет себя по-царски надменно — и знает о своей жалчайшей участи; тем самым вступают между собой в теснейшую связь распавшиеся части души и судьбы персонажа, не вмещенные им в свое «я». Актер больше персонажа настолько, насколько персонаж меньше целостного человека в себе. Все, что внешне по отношению к персонажу и тайно определяет его судьбу, все, что противостоит ему в окружающем мире и в нем самом, — все это актер вмещает в себя, делает внутренним своим достоянием. Лицемерие изживается лицедейством. Потому и отношение между актером и аудиторией совершенно иное, чем между персонажем и его внешней средой: тут нет отчуждения, захватывающей власти среды, напротив, тут внутреннее, живущее в актере, подчиняет себе аудиторию. В театре весь внешний мир существует ради углубленного в себя человека и втягивается во внутреннюю работу его души, составляет как бы орган его самонаблюдения и самооценки. Если в игре персонажа единое раздваивается, то в игре актера раздвоенное объединяется: *искусством театра* человеку прибавляется знание и власть, отнимаемые у него *драмой жизни*.

5. СИСТЕМЫ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Существует несколько систем актерской игры, соотносящихся с разными типами «драматического» в жизни персонажей. Например, система Станиславского непосредственнее всего соотносится с чеховской драматургией и рождена одной с ней исторической ситуацией. В чеховских персонажах наиболее драматично их расхождение с жизнью, непонимание ее задач и своего места в ней. Эта жизнь настолько буднична, скучна, тягуча, обыкновенна, что поведение персонажей, мало-мальски сохранивших свое «я», кажется на ее фоне эксцентричным, декоративным, театральным (Нина Заречная и Тренлев, Раневская и Гаев...), и сами они сознают свою лишность

и ненужность для всего окружающего. И вот основная задача системы Станиславского — добиться правды актерских чувств на сцене, играть так, чтобы возвратить персонажам недостающую им в жизни естественность и простоту. Если человек в жизни актер, то пусть актер на сцене будет больше всего и прежде всего человеком. В соответствии с лирическим характером чеховской драматургии система Станиславского тоже имеет по преимуществу «лирическую» ориентацию: поскольку герои Чехова всей слабеющей силой своей человечности противятся пошлости и обыденности окружающей жизни, то нужно встать на их сторону, разделить их внутренние терзания и принять как свои, внести от себя дополнительную силу жизненности в их угасающее «я». Сопереживание персонажу, всепонимающая и всеотзывчивая любовь к нему, готовность отождествиться с ним во всем, целиком перелиться в его личность — такова основная установка системы Станиславского.

Система Брехта акцентирует противоположный полюс драматического синтеза — эпический. Тут задача актера — не сопереживание персонажу, а, напротив, резкое его остранение, повествование о нем в третьем лице. У Станиславского актер думает о персонаже — «я» («как я повел бы себя в этих условиях?»); у Брехта — «он» («почему он так ведет себя?»). Эта театральная установка связана со спецификой того драматического материала, на основе которого возник брехтовский театр, — с драматургией самого Брехта. Тут персонажи (мамаша Кураж, Галилей, человек из Сычуани и др.) вовсе не расходятся со средой — они яростно к ней приспособляются, подчиняются ее диктату, их внутренняя точка зрения на вещи сглаживается и тушется перед поработавшей их активностью самих вещей. Человек капитулирует перед историей, становится как все — элементом массы, в нем уничтожается «я» и воцаряется «он». Потому и эпичен брехтовский театр, потому и «очуждает» персонажа, что сам персонаж глубоко и необратимо отчужден от себя, лишен внутреннего ядра, которое притягивало бы к себе сопереживание актера, — остается только внешняя развертка личности, ее проекция на экран истории, в плоскость, подлежащую демонстрации. Да ведь сама история в брехтовский период — не та, что в чеховский. Это не медленная, почти уже призрачная, «тающая» история России конца XIX века, в которой высвобождается

место для надежды, для хрупких сил новой человечности, — это атакующая, диктаторская, тоталитарная история Германии 30—40-х годов XX века, которая не позволяет человеку хотя бы в виде слабости уйти в себя, но требует его всего без остатка и на место личности ставит толпу. Брехтовский персонаж (когда бы и где бы он ни жил) вольно или невольно отождествляет себя с историей, и поэтому актер не имеет внутреннего права отождествлять себя с персонажем: он должен спорить с ним и в его лице — с историей. Отношения актера и персонажа у Брехта — дистанционные и соревновательны: кто кого победит? Актер, имитируя персонажа, всеми силами старается показать, что он не прав, что можно вести себя иначе, лучше, честнее; актер ведет интеллектуальный и нравственный поединок со своим персонажем.

Однако этим противопоставлением двух разновидностей актерской игры: перевоплощения и состязания («очуждения») — не исчерпываются все ее возможности. Ведь лирический, или импровизированный, тип игры имеет еще одну разновидность помимо миметической — экстатическую; а эпический, или организованный, вид игры включает не только состязание, но и игру случая, судьбы. Театральная практика XX века знает такие системы и методы, которые приближаются к этим «сверхличностным» разновидностям игры. В качестве яркого примера можно привести метод Антонена Арто. Персонаж и отношение к нему актера (сопереживательное или соревновательное) перестают быть существенным элементом театральной системы. Актер ориентируется не на персонажа — персону, не на индивидуальный характер, а на самые общие закономерности духовного и физического мироздания, которые он должен проявить в своем теле. Арто присущ интерес не к истории, а к метафизике. У его театра нет современной драматургической основы, как у Станиславского и Брехта, нет пьес с исторически актуальным содержанием. Арто предпочитал иметь дело с мифами и легендами; он мечтал о театральной постановке космогонических мифов Востока и Мексики, а подробно разработанный им план первого спектакля основывался на сюжете покорения испанцами государства ацтеков. Для Арто абсолютное — это космос, извне обступающий человека и сжимающий его «партикулярную» душу оболочкой всевластного тела.

Слово «жестокость», взятое Арто для определения

сущности его театра («Le Théâtre de la Cruauté»), означает ту непредсказуемость и неумолимость, с какой реальность воздействует на человека, — если это истинная, объективная реальность, а не созданная самим человеком (его фантазией и техникой) для самозащиты и успокоения. «Жестокость» — это не достойная осуждения склонность нравственно свободного человека, а «склонность» самого существования, которое не позволяет человеку быть свободным и как таковое — вненравственно. «В жестокости есть нечто от того высшего детерминизма, которому подчиняется даже палач...»¹ С точки зрения Арто, современная действительность (Франция 20—30-х годов нашего века) слишком уютна и безопасна: человек, окружив себя комнатным комфортом, приятной атмосферой душевных разговоров и корректных общественных отношений, отрезал себя от подлинной реальности, которая ужасна, кровава, мучительна. Эта реальность космических бездн и органических глубин человека раскрывается в древних мифах, повествующих о преступлениях и войнах, о любви и безумии; эта реальность знакома магическому искусству Востока, и ее надо вернуть в западный мир, обескровленный и обесплощенный удобствами социальной жизни и достижениями исторического разума. Среднеевропейскому человеку, создавшему вокруг себя защитный слой цивилизации, нужно донести ужас и величие Рока, который превышает всяких ожиданий и пожеланий. Орудием Рока, напоминанием о жестокости подлинного существования должен стать театр, воздействующий на зрителя столь же резко, наступательно и безжалостно, как некогда — реальность. Театр становится последним прибежищем подлинной реальности, изгнанной из внетеатральной среды, которая настолько культивирована и укрощена художественным вкусом и нравственными ограничениями, что из реальности превращена как бы в театр, где разыгрываются парламентские выборы и душещипательные мелодрамы интимных отношений. Только в театре зритель может обрести не-театр: на него с разных сторон обрушивается каскад жутких звуков, перед ним и позади него разворачиваются жестокие сцены насилия, торжества преступных страстей; он чувствует себя в гуще действительности, похожей на ад, — ибо она не поддается сознатель-

¹ Artaud Antonin. Le théâtre et son double. P., 1964, p. 154.

ному регулированию и успокоительной расшифровке. В отличие от традиционной сцены, где все зрелище компактно сосредоточено перед глазами зрителя, у Арто действие происходит одновременно по всему зрительному залу, на разных сценических площадках, оно выведено за пределы созерцаемости, охватывает зрителя со всех сторон и само не может быть охвачено им, как всякое подлинное бытие, в полноте своей не объемлемое восприятием. В театре Арто слову отводится последняя роль, а первая — жестам, пластике, звукам, реальности физического присутствия актеров. Важно не то, что значит данная вещь или слово, а само их бытие, сила голоса, произносящего слово, или величина пространства, занимаемого вещью; при этом размеры вещей и звучание голосов чудовищно преувеличены, доведены до грандиозной какофонии, нагромождения объемов; одна только борода короля Лира имеет длину порядка нескольких метров. В театре Арто подчеркнута и выпячено все то, что противоречит воле и сознанию личности, превосходит ее «я», непроницаемо для психологизма и интеллектуализма — ибо принадлежит сфере космоса и органики. По Арто, культура вообще и театр в частности должны быть подобны чуме, перед которой возможно только чувство паники, — настолько самодостаточна и безусловна ее реальность.

В то время, когда Арто призывал благополучное французское общество отрешиться от интеллектуальной болтовни и внять голосу иррационального Рока, Брехт был свидетелем этого Рока в немецком обществе и искал оружия против него именно в интеллектуализме. Между «театром очуждения» Брехта и «театром жестокости» Арто — тот разительный контраст, на который бывают способны только современники. «Жестокость» была для Брехта свойством окружающей социально-исторической реальности, где сверхчеловеческий Рок принял черты государственного тоталитаризма, — и театру надлежало спорить с ним, всячески отдалять, о(т)странять, занимать по отношению к нему интеллектуальную дистанцию. Арто же исходил из реальности либерального общества, томившегося избытком свобод и жаждавшего «высшего детерминизма», который и должен был предоставить ему «театр жестокости». Искусство находится не в подражательных, а в дополнительных отношениях с действительностью, возмещая недостающее ей, восполняя до Целого.

Режиссерские системы Брехта и Арто, эти крупнейшие новации западноевропейского театра XX века, соотносятся между собой примерно так же, как две разновидности организованной игры: состязательная и «фаталистическая». При этом задача актера — не выразить внутренний мир (свой или персонажа), а показать внешний мир во всей его независимости от себя — и оспорить или превознести его, разоблачить его чуждость человеку или преклониться перед ней. У режиссеров, представляющих достижения и возможности восточноевропейского театра, более поощряется импровизационный характер игры, когда актер раскрывает в себе человека, преступившего правила и ограничения внешней жизни и получившего свободу выражать себя и других людей в себе. Не случайно известный польский режиссер Ежи Гротовский, признавая значение и влияние Арто (тяга к мифу, переориентировка с персонажа на сценическое бытие самого актера), считает себя в главном учеником Станиславского, с которым его объединяет задача духовного самообнажения человека в игре.

Если театр Арто, по своему замыслу, предельно богат техническими средствами представления, создающими могучее физическое присутствие Рока, то театр Гротовского предельно *беден* ими, что отражено в самом его наименовании — «Бедный театр». Тут абсолютным, сверхперсональным является сам человек во всемогуществе своего духа, преодолевающего косность тела и заполняющего физически пустое пространство. У Арто актеры должны были тренировать свои мускулы и голосовые связки, чтобы продемонстрировать превосходство в человеке космических начал над психическими; у Гротовского же физическая подготовка служит противоположной цели — «устранить сопротивление организма психическим процессам, чтобы его как бы не существовало»; актер перестает ощущать собственное тело и делает его незаметным для зрителей¹.

Но для Гротовского, при его требовании искренности и правдивости от актера, важен в игре момент не мимезиса, а экстаза, и в этом его коренное отличие от Станиславско-

¹ «Разница между актером-куртизаном и священным актером такова же, как между флиртом и любовью. В первом случае встает вопрос о существовании тела, во втором — о несуществовании». Grotowski Jerzy. Towards a Poor Theatre. Holsterbo, 1968, p. 35.

го. Актер должен не перевоплотиться в облик конкретного персонажа, а раскрыть с помощью персонажа самого себя, осуществить сполна свое человеческое бытие на сцене. Главная беда современной жизни, по мнению Гротовского, — то, что человек изображает в ней кого угодно и менее всего является самим собой, скрывает свое «я» за множеством масок, приспособленных специально для службы, для семьи, для друзей, для общества в целом. Театр — это место, где можно быть собой; и нужно не надевать на себя еще одну маску — на этот раз персонажа, а снять с себя все маски, в том числе и эту последнюю, самую возвышенную, вмещающую все остальные.

Такое состояние полной открытости актера, когда он «приносит в жертву» даже свою особую индивидуальность, собственную «персону» (что буквально и означает по-латински — «маска»), Гротовский называет «трансом»: «актер должен играть в состоянии транс... отдавая себя ему полностью». Персонаж как некто иной, внеположный актеру, изживается им в игре, как и собственное «я», отдельное от персонажа. Поэтому закономерно, что в поздних театральных проектах Гротовского («Гора» и др.) вообще отсутствует категория персонажа, — есть только актеры, умеющие жертвовать своей индивидуальностью, и зрители, побуждаемые ими к соучастию в этой жертве.

В 60-е годы в американском «нон-конформистском» театре также оформилась новая система актерского поведения, соответствующая экстатическому типу игры. В таких труппах, как «Живой театр» («Living Theatre») и «Театр окружающей среды» («Environmental Theatre»), главным признается абсолютно искреннее и естественное соучастие актеров и зрителей в жизни на сцене; игра состоит не в приятии, а в отказе от ролей.

В отличие от Арто, который в своем устремлении к сверхличному тоже почти преодолел категорию персонажа, «перевоплощения» (нужно не перевоплощаться, а быть), абсолютное здесь проявляет себя не как фатум, извне обступающий человека, а как его собственное экстатически-стихийное самоосуществление и тяга к природно-непосредственному слиянию с другими людьми. Не вражда, не угроза, а любовь и доверие — вот пафос этого театра, воскрешающего атмосферу древних ритуально-оргастических действий — не для того, чтобы ужаснуть

зрителя этой первородной реальностью, как чумой, а чтобы вовлечь в нее, как в рай. Если Арто своими чудовищными фантазмагориями боролся с добропорядочным уютом и «пошлой» задушевностью честных европейских нравов, то Ю. Бек, Р. Шехнер и их последователи проповедуют десублимированно-откровенный, «живой» театр, противостоящий фантазмагории отчужденных и «рекламно-демонстративных» американских нравов.

Таким образом, выясняется соотносительность театральной игры с тем типом серьезности, который господствует во внетеатральной жизни. Игра на сцене как бы преодолевает, изживает однозначность и односторонность обыденного существования, восстанавливает недоступную ему целостность. Причем в художественной практике театра вновь обнаруживаются те же разновидности игры, которые вначале были выделены в житейском обиходе. Этим ставится вопрос о единой природе игры, проявляющейся во всех ее разновидностях и соотносимой только с одной, столь же глобальной категорией — серьезностью.

6. ИГРОВОЕ И СЕРЬЕЗНОЕ

Понятия «игры» и «серьезности» настолько осложнены философско-культурной традицией, что вряд ли поможет ссылка на какой-нибудь теоретический авторитет — ему всегда можно противопоставить другой. Полезнее обратиться к авторитету самого языка, вскрыть заключенную в нем смысловую память и выделить ту бесспорную значимую основу, на которую наслоились позднейшие теоретические споры. Тогда окажется, что отвлеченное и неопределенное понятие «серьезности», проанализированное этимологически, имеет значение «тяжесть, груз, вес» (этому заимствованному из латыни слову родственно, в частности, немецкое «schwer» — «тяжелый»). Вообще все слова данного синонимического ряда восходят к изначальному представлению о весе вещества, находящегося во власти земного притяжения: «важный» значит «веский»; «строгий» — это «твердый», «жесткий» (ср. немецкое «stark»); «солидный» — «плотный», «твердый» (то есть буквально — не жидкий и не газообразный); «степенный» этимологически связано со словами «стопа», «ступать». Серьезный человек — тот, кто обременен духовной или физической ношей, прочно привязан к земле, твердо ступает

по ней, берет на себя тяжесть трудов и забот. По контрасту с этим образом тяжести и твердости должно мыслиться понятие «игры». Играющий прежде всего легок, невесом, текуч, как вода или воздух. Поэтому про волны моря или языки пламени говорят, что они «играют».

В игре есть некий сдвиг и переворот законов серьезного мира, причем существен сам момент переворота, а не его итог, переходящий в новую серьезность, только противоположно направленную. Человек, напряженно преодолевающий земную тяжесть, всеми силами устремленный ввысь, к небу, остается серьезным: в его действиях дает себя знать, хотя и отрицательно, сила земного притяжения. Всякое сопротивление и преодоление столь же однонаправленно, как исходное удержание и принадлежность. Однозначное «да» и однозначное «нет» одинаково серьезны, «вески». Но вот акробат в цирке, для которого «верх» и «низ» легко меняются местами, — он играет: суть его действий — переворот неба и земли, которые символизируются его головой и ногами; пространственная вертикаль оказывается обратимой, ее векторы — равнозначными. Наряду с игрой тела возможна игра ума, порождающего двусмысленности: одно и то же высказывание может быть понято двумя противоположными способами. Парадокс как продукт умственной игры так же переворачивает понятия добра и зла, истины и лжи, как акробат — пространственные ориентиры. Своеобразие парадокса в том, что он не опровергает общепринятого суждения, «трюизма», а, допуская его правоту, показывает правоту и противоположного суждения, оставляя их в равновесии, в зыбком колебании на острой грани (отсюда — «острота»). Этим парадокс отличается от однозначного философского утверждения — как акробат отличается от альпиниста, покоряющего вершины, а бриллиант — от электрической лампочки, разгоняющей тьму. Игра может заключаться и в человеческих отношениях — таково, например, кокетство, говорящее «да» в значении «нет» и «нет» в значении «да»; тут каждый шаг приближения таит в себе возможность отталкивания, а каждый шаг удаления зовет приблизиться и настичь. Значит, слово «игра» применяется к таким процессам, где постоянно чередуются противоположные состояния, плюс меняется на минус, где постоянна только сама перемена.

Исконный смысл слова «игра» («восхваление и уми-

лостивление божества пением и пляской») располагает к такому пониманию: древнегреческое «agos», содержащее тот же корень, что и русское «игра», означает «священный трепет»; родственное санскритское слово «éjati» означает «двигаться», «шевелиться». Действительно, игра в сравнении с серьезностью есть то же, что «движение» в сравнении с «тяжестью», но не просто движение, а как бы движение самого движения, смена его направлений, именно то, что лучше всего выражается словом «трепет». Ведь серьезность тоже может выражаться в движении, но всегда однонаправленном, сохраняющем инерцию, то есть тяжесть внутри себя. Трепет же есть движение, меняющее свои полюса и векторы, устремленное вверх и вниз, вправо и влево, вперед и назад, состоящее из одних поворотов. Вот почему оно «священно» и посвящается богам: оно не направлено на что-то внешнее, но есть цель в себе, самодостаточное целое.

Во всех разновидностях игры есть момент этого священного трепета — телесного и душевного. Наиболее наглядно он выражен в экстатических играх, непосредственно раскрывающих самодвижение Целого, ритмическую пульсацию космоса. Например, танец отличается от обычного хождения тем, что односторонне-поступательное движение заменяет вращательно-колебательным, в котором каждый жест получает симметричное отображение в противоположестве, а пространство изотропно в каждой своей точке, пересекаемой в противоположных направлениях. В миметической игре происходит постоянное совмещение и расслоение индивидуальностей, как бы вибрирующих своими контурами: актер то входит в образ персонажа, то выходит из него. Игровая природа состязания обнаруживается в колебательном соотношении соревнующихся сил: между ними устанавливается подвижное равновесие, в котором каждая поочередно может добиться успеха. Наконец, и в «случайностных» играх, наподобие рулетки, предварительным условием является равенство шансов для всех соперников, вследствие чего судьба каждого игрока являет череду взлетов и падений, в отличие от целенаправленно растущей, «серьезной» судьбы усердного работника.

Таким образом, игра представляет собой как бы самый срединный слой бытия, где уравниваются и переворачиваются все его крайности: великое и малое, высокое и низкое, белое и черное...

Срединность игры обнаруживается хотя бы в том, что высшие боги монотеистических религий и низшие представители животного мира (инфузории, амебы) никогда не играют: они не раздваиваются, не становятся противоположностью себе. Играют только низшие языческие боги и высшие животные (млекопитающие, птицы), а наиболее способен к игре, очевидно, человек — самое срединное из всех существ: таким он, во всяком случае, себе представляется, поскольку берет себя за точку отсчета. В человеческой же деятельности наиболее срединным является искусство, вот почему в нем сильно игровое начало. Эстетические явления отличаются от не-эстетических именно наличием внутренней колебательной подвижности. Например, чистое стекло, пропускающее свет, и черный уголь, задерживающий свет, «не играют» и не относятся к ряду эстетических явлений в природе. Но алмаз, преломляющий свет, то есть одновременно и пропускающий, и задерживающий его, причем угол преломления в разных гранях то и дело меняется, — алмаз, конечно, является объектом эстетического (ювелирного) творчества и восприятия¹. Точно так же поэт работает со словом, смысл которого мерцает в зависимости от положения соседних слов и точки зрения читателя, — как свет в алмазе. В художественном произведении многозначен каждый элемент образной системы, соотносимой с другим элементом по принципу сходства и различия. «Как» — великое слово искусства, начисто отсутствующее в логике — последовательном выражении серьезности всерасчлняющего рас-судка. Два главных закона логики — законы тождества и противоположности ($A=A$; $A \neq \text{не} = A$), ее главные слова — «да» и «нет», «истина» и «ложь». Но отношения между предметами не сводятся к тождеству и противоположности, а могут совмещать их. «Как» — это и есть формула такого парадоксального отношения между вещами, когда они *подобны* друг другу: не тождественны, но сходны, не противоположны, но различны. Причем в истинно художественном образе устанавливается точное смысловое равновесие между компонентами, сочетаемыми знаком подобия «как». Например, когда у Пастернака люди роняют слова, «как сад — янтарь и cedру, рас-сеянно и щедро, едва, едва, едва», то многолистье сада

¹ Этот пример взят из статьи Владимира Соловьева «Красота в природе» (1889).

и многословье людей взаимно отражаются друг в друге, обмениваются содержанием. Тут нет одного совсем ясного предмета, вводимого нарочно для пояснения другого, как в иллюстративном, вспомогательном сравнении, часто используемом наукой или публицистикой. В художественном образе важна именно взаимность, оборачиваемость отношений между предметами, составляющая признак настоящей игры. Когда же образ устаревает, становится банальным, утрачивает художественность, то предпосылкой этого обычно бывает разрыв двусторонности, переход ее в «серьезную» односторонность. Например, в сравнении «щеки алеют, как розы» вторая часть сугубо вспомогательна и подчинена первой: щеки можно уподобить розам, но обратное уже неестественно. Образ полноценен в меру своей подвижности; его структура — динамический баланс.

Но области игры и искусства не совпадают. Только импровизированные игры — танец, пение, музыкальный и драматический театр — входят в художественную сферу, тогда как организованные игры — спортивные, азартные и пр. — остаются за ее пределами. Очевидно, это объясняется тем, что организованные игры не сохраняют до конца своего игрового характера, — кто-то в них оказывается победителем, динамический баланс разрушается, торжествуют односторонние отношения первенства, выигрыша. В организованных играх только первоначальный момент предполагает полное равновесие сил или шансов, впоследствии же внутри колеблющегося и самоподвижного целого одна часть берет верх над другой и в итоге целое распадается, части из него выходят разрозненными и противоположно оцененными: плюс и минус, победа и поражение. Этим играм неведом катарсис — возвышение над крайностями, очищение от односторонности, принятие целого во всех его перемежающихся противоположностях. Своим результатом организованные игры принадлежат уже тому серьезному состоянию мира, которое именуется борьбой, — каждый участник ее предстает во всей частичности и односторонности своих интересов.

Не только область игры шире искусства — область искусства также шире игры. Литература, живопись, музыка не принадлежат к игровым видам деятельности, в отличие от искусства актера, — хотя в них много элементов игры. Дело в том, что художник, писатель, ком-

позитор работают с такими материалами — полотном и красками, бумагой и словом и т. д., — которые отделены от них самих. Художественное произведение — картина, книга, симфония — также существуют отдельно и независимо от своего творца. Эта направленность работы на предмет придает ей свойство серьезности, вообще присущее труду в отличие от игры. У актера же производитель и произведение, инструмент и материал существуют в одном лице — его собственном. Полюса активности и пассивности, субъекта и объекта здесь не разорваны, но совмещены в одной душе и одном теле — в едином целом, которое само раздваивает себя на актера и персонажа, лицо и маску и само воссоединяет, замыкаясь на процессе внутренней пульсации.

Таким образом, обособляясь друг от друга, расходясь в разные стороны, игра переходит в серьезность *борьбы*, искусство — в серьезность *труда*, и лишь в театре они обретают точку пересечения и единства. Лишь в актере, который заключает в себе и предмет, и средство, и результат своего искусства: работает над собой и борется с собой, строит свое новое «я» и спорит с ним, — лишь в актере как средоточии колебательной подвижности бытия искусство игры достигает своего чистейшего выражения.

ВЕЩЬ И СЛОВО. О ЛИРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

...Подсказать вещам сокровенную сущность,
Неизвестную им.
...Преходящие, в нас, преходящих, они
спасения чают.

Р.-М. Рильке. 9-я Дуинская элегия

1. ЧТО ТАКОЕ ЛИРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ?

Обычно вещи выставляются на музейное обозрение по трем причинам. Либо это очень редкие или древние вещи, единственные в своем роде и имеющие ценность сами по себе, — тогда перед нами музей-тезаурус, сокровищница, вроде Оружейной палаты или выставки Алмазного фонда. Либо это вещи, значимые как образцы, достаточно типические, чтобы представлять целый род или класс подобных же вещей, — тогда перед нами музей-каталог, систематическое собрание, каковы многие технологические, минералогические, зоологические музеи. Наконец, вещи могут быть не слишком уникальными и не слишком типическими, но представлять интерес своей принадлежностью какому-нибудь выдающемуся лицу, — тогда перед нами мемориальный музей, воссоздающий окружение знаменитого писателя, ученого, полководца. Разумеется, эти три функции вещи — как раритета, как экземпляра и как реликвии — могут по-разному пересекаться и совмещаться в конкретной музейной практике; но по традиции именно они обеспечивают музейный статус вещам, переводят их в разряд экспонатов.

Тот музей, проект которого предлагается обсудить, не относится ни к одному из вышеперечисленных типов. Его экспонаты — вещи повседневного быта, повсеместного распространения, лишённые особой материальной, исторической или художественной ценности, они встречаются повсюду, не вызывая никакого внимания и удивления.

В то же время в этих вещах существенна не их типичность, а индивидуальное бытие, хранящее отпечаток жизни и мирозерцания их владельцев. Но это не придает экспонатам и мемориальной ценности, поскольку их владельцы — обыкновенные люди, ничем не прославившие своих имен, а главное — живые люди, о которых в любом случае еще не приспела пора собирать память.

Что же это за музей, выставляющий обычные вещи, и по какому праву он привлекает к ним внимание? Дело в том, что наряду с материальной, исторической, художественной ценностью, присущей немногим вещам, *каждая* вещь, даже самая ничтожная, может обладать личностной, или *лирической*, ценностью. Это зависит от степени пережитости и осмысленности данной вещи, от того, насколько освоена она в духовном опыте владельца. Если в ней угаданы какие-то существенные смыслы и запечатлены в подписи, в комментариях к ней, то такая вещь вполне достойна стать экспонатом лирического музея. Назначение этого музея — раскрыть бесконечно разнообразное и глубокое значение вещей в человеческой жизни, их богатый образный и понятийный смысл, вовсе не сводимый к утилитарному применению.

Вся человеческая жизнь в значительной мере состоит из вещей и откладывается в них, как своеобразных геологических напластованиях, по которым можно проследить смену возрастов, вкусов, привязанностей, увлечений. Детские игрушки — мяч, кукла, совок... Ластик, ручка, пенал, портфель... Рюкзак, лыжи, теннисные ракетки... Настольная лампа, книга, тетрадь... Сумочка, кошелек, зеркало, веер... Бумажник, портсигар, ключи, разнообразные документы... Ножницы, вязальные спицы... Лопата, клещи, молоток... Компас, часы, термометр, увеличительное стекло... Чашки, тарелки, привычный стул у окна... Простой камешек, привезенный когда-то с моря, — на нем привык останавливаться взгляд... Каждая вещь включена в целостное магнитное поле человеческой жизни и заряжена ее смыслом, обращена к ее центру. С каждой вещью связано определенное воспоминание, переживание, привычка, утрата или приобретение, раздвинувшийся жизненный горизонт. Обычность вещей свидетельствует об их особой значительности, которой лишены вещи «необычные» — о способности входить в обыкновение, срастаться со свойствами людей и становиться устойчивой и осмысленной формой их существования.

Мир артикулируется, «выговаривается» в вещах — не случайно само слово «вещь» этимологически родственно «вести» и первоначально значило «сказанное, произнесенное» (ср. однокоренное латинское «vox» — «голос»). Услышать этот голос, заключенный в вещах, вещающий из их глубины, — значит понять их и себя. Само противопоставление «вещное» — «человеческое» можно провести лишь условно, в рамках той «человещной» общности, которая по сути своей так же нерасторжима, как тело и душа. Вещность имеет в человеке свое «чело» и сама выступает как его продленное «тело». Что ни вещь, то особый выход человека вовне: в природу или в искусство, в пространство или в мысль, в движение или в покой, в созерцание или творчество. Все основные составляющие человеческой жизни находят соответствие в вещах, как буквах, из которых слагаются полносмысленные поступки, ситуации, взаимоотношения. Нет ни одной вещи: от автомашины до пуговицы, от книги до фантика, — которая не имела бы своего места в культуре и не приобщала бы к ней, требуя от владельца встречного внимания и осознания. Ведь совокупностью окружающих вещей определяется его собственное положение в мире, осмысленность его существования. Отпавшая от смысла вещь — разрыв в системе связей с окружающими и с самим собой.

Вот здесь, вокруг вещей, встречаемых нами на каждом шагу, и образуется область, еще ждущая своего исследования, даже требующая создания новой области знания — можно было бы назвать ее *реалогией* (от латинского *res* — вещь)¹. Пока слова «реалогия» или «вещеведение» звучат непривычно для слуха, но рано или поздно они должны были бы появиться. Ведь огромное большинство вещей, повсеместно и повседневно нас окружающих, никак не укладываются в рамки не только музейной практики, но и теоретических дисциплин, изучающих вещи: промышленной технологии, технической эстетики, товароведения, искусствознания. Конечно, вещи, прежде чем попасть в руки владельцев, проходят, как правило,

¹ Проект этой науки предложен автором в статье «Реалогия — наука о вещах». — «Декоративное искусство СССР», 1985, № 6, с. 21—22, 44. В этом же журнале см. интересные материалы дискуссии вокруг проекта и вообще проблематики вещеведения: А р о н о в В. Вещь в аспекте искусствознания (1985, № 11); А н н е н к о в а Л. «Реалогия» и смысл вещи (1986, № 10); В о р о н о в Н. На пороге «вещеведения» (там же).

и через фабричный цех, и через торговую сеть, часто еще и через проектировочное бюро дизайнера, иногда — через мастерскую художника-прикладника. Но предмет вещеведения — это такая сущность вещи, которая совсем не сводится к техническим качествам *изделия*, или к экономическим свойствам *товара*, или к эстетическим признакам *произведения*. *Вещь* обладает особой сущностью, которая возрастает по мере того, как утрачивается технологическая новизна, товарная стоимость и эстетическая привлекательность вещи. Эта сущность, способная сжиться, сродниться с человеком, раскрывается все полнее по мере того, как другие свойства вещи отходят на задний план, обесцениваются, устаревают. Единственное свойство вещи, возрастающее в ходе ее освоения, — это сама ее личностная наполненность, *свойственность* человеку. Каждая вещь существенна уже потому, что существует, но от человека зависит — своим опытом и вниманием раскрыть эту сущность, превратить безусловную самоценность каждой вещи в ценность ее для себя.

В том и состоит задача реалогии как теоретической дисциплины и лирического музея как ее *экспериментального обоснования, практического вещеведения*, чтобы постичь в вещах их собственный, нефункциональный смысл, не зависящий ни от товарной стоимости, ни от утилитарного назначения, ни даже от их эстетических достоинств.

Хотелось бы предложить одно предварительное терминологическое разграничение — «предмета» и «вещи», которые обнаруживают совершенно разные типы контекстных сочетаний¹. «Предмет» требует в качестве дополнения неодушевленного существительного, а «вещь» — одушевленного. Мы говорим «предмет чего?» — производства, потребления, экспорта, изучения, обсуждения, разглядывания... но: «вещь чья?» — отца, сына, жены, подруги, приятеля, попутчика... Язык никогда не лжет, и в данном случае он лучше, чем любое теоретическое рассуждение, показывает разницу между предметом и вещью, между принадлежностью одного и того же явления к миру объектов и к миру субъектов. Суть в том, что вещь по природе своей не является предметом, выступает не как объект какого-либо воздействия, но как принадлеж-

¹ См.: Словарь сочетаемости слов русского языка. М., «Русский язык», 1983, с. 53, 423.

ность субъекта, «своя» для кого-либо. «Изделия», «товары», «раритеты» и т. п. — это, в сущности, разные виды предметов: предметы производства и потребления, купли и продажи, собирания и созерцания. Между предметом и вещью примерно такое же соотношение, как между индивидуальностью и личностью: первое — лишь возможность или «субстрат» второго. Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития. Сравним еще: «он сделал хороший предмет» — «он сделал хорошую вещь». Первое означает — произвести что-то руками, второе — совершить какой-то поступок. В древнерусском языке слово «вещь» исконно значило «духовное дело», «поступок», «свершение», «слово»¹ — и это значение, приводящее и в современную *интуицию* вещи, должно *теорией* раскрываться все полнее и полнее. В каждом предмете дремлет что-то «вещее», след или возможность какого-то человеческого свершения...

Лирический музей — это и есть опыт «распредмечивания» вещей, наиболее близких каждому из нас; не удаленных в историческое прошлое, не отнесенных к чуждой природной или этнической среде, не принадлежащих кому-то другому, а личных, своих; и проверка подлинной меры их освоенности. Действительно ли мы понимаем, что значат эти вещи для нас? Как, входя в наше ближайшее окружение, они ведут за собой дальние, всеобъемлющие смыслы, связывают нас с целостной системой культуры, с ее традициями и возможностями? как прочерчивается через них линия личной судьбы и перспектива внутреннего становления? Все это может быть выражено субъективно — в той степени, в какой само лирическое «я» экспонента определяет способ своего выражения в экспонате². Важна сама возможность выражения, присутствие лирического начала в глубине вещей, их нечуждость, сродность человеческому «я» и его самоопределению в мире.

Для традиционных музеев существенна некоторая эпи-

¹ Колесов В. В. Древнерусская вещь. — в кн.: Культурное наследие Древней Руси. Л., «Наука», 1976, с. 260—264.

² Экспонент (буквально — «выставляющий») — не только автор, но и лирический герой экспозиции, образ которого создается совокупностью экспонатов.

ческая дистанция между вещью и той действительностью, из которой она извлечена и которую представляет как бы издалека, отстраненно. Эта дистанция необходима для установления объективной значимости вещей, для испытания их временем, общественным признанием, для научного исследования их подлинности и представительности. Но столь же необходим и другой род музейной работы — не эпика, а лирика вещей, раскрытых не извне, с точки зрения эрудированного специалиста, а изнутри той самой духовной и культурной ситуации, в которой эти вещи действуют и живут, как неотделимые от жизни своего владельца. Экспонировать и комментировать лично мне принадлежащую вещь — это и есть возможность, предоставляемая каждому лирическим музеем. Смысл вещей тут раскрывается из точки их жизненного осуществления, как присутствующий здесь и сейчас, в горизонте того сознания, которое пользуется ими и воплощается в них.

Пусть эти вещи не столь значительны, как выставленные в исторических и художественных музеях, — ведь и лирическое произведение чаще пишется не о грандиозных событиях, не о падении Трои или о пожаре Москвы, а о «чудном мгновенье», о промелькнувшей улыбке, о дуновении ветерка, о пылинке «на ноже карманном» (А. Блок). Вещь тут выступает в качестве метафоры или метонимии, передающей духовное через физическое или целое через часть. Лирический экспонат — нечто вроде поэтического тропа, прямое значение которого совпадает с материальным бытием и бытовой функцией вещи, а переносное охватывает всю совокупность переживаний и умозрений, в ней выраженных.

Лирический музей имеет свою историческую актуальность, поскольку и та личностная сущность вещей, которую он призван постигать, по-настоящему выявляется только сейчас, в эпоху их растущего обезличивания.

2. МЕЖДУ СКЛАДОМ И СВАЛКОЙ

Проблема овеществления — одна из насущных в культуре XX века. Сами слова «вещь», «вещественное», «вещественность» начинают восприниматься с подозрением, как несущие угрозу духовности¹. Но вещь не повинна

¹ Антивещистские настроения возникают практически одновременно с вещизмом (массовым производством и потребительской фетишиза-

в «овеществлении» — это свойство человека, низводящего себя до вещи, а не вещи, всегда имеющей потенцию восходить до человека, одухотворяться им. Нет необходимости и в возвращении к ручному способу производства вещей, что вытекает из рассуждений таких разных мыслителей, как У. Моррис, М. Ганди или М. Хайдеггер. Вещь может быть приручена человеком, даже если вышла со станка, с самого усовершенствованного и безликого конвейера. Ведь все равно с завода вещь попадает в дом, где человек приобщает ее к своему сокровенному житью-бытью, наделяет множеством прикладных и обобщенных, сознательных и бессознательных значений. Потребление вещи — будь это сидение на стуле, просмотр телевизора, ношение очков или чтение книги — только тогда, как ни парадоксально, переходит в потребительство, когда вещь потребляется не до конца, усваивается не всем существом человека. Банальный пример — книга, в которой «потребляется» только красивый цвет обложки или, в лучшем случае, сюжетная информация. Потребленчество — это когда вещь, придя в дом к своему владельцу, остается отчужденной и непотребленной, словно бы она по-прежнему красуется на витрине или на магазинной полке.

XX век создал два грандиозных символа отчуждения вещи от человека: склад и свалку. С одной стороны, вещи, не дошедшие до человека, не нуждающиеся в нем, надменно поблескивающие своими безупречными покрытия-

цией вещей) — и страдают той же ограниченностью. Один из ранних и ярких образцов современной постановки этой проблемы мы находим в трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913). «*Старик с кошками*: В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи. / ...Вот видите!/ Вещи надо рубить!/ Недаром в их ласках провидел врага я! *Человек с растянутым лицом*: А может быть, вещи надо любить?/ Может быть, у вещей душа другая?» В этом вся суть: не отвергать вещи, сетуя на их «бездушность», а исходить из того, что у них «другая», своя душа, которая нуждается в отклике и постигается любовью. Антивещизм принимает эстафету вещизма, отбрасывая еще дальше, в зону проклятья и небытия, уже отчужденные от человека вещи (этически закрепляет результат товарного фетишизма), тогда как задача в том, чтобы приблизить их, освоить даже в изначальной их чуждости. Чем случайнее, холоднее, «промышленнее» то или иное изделие, тем в большей внутренней заботе оно нуждается, чтобы состояться как вещь, как онтологический факт; это сиротство большинства современных вещей должно побуждать не к равнодушию, не к злобе, а к родственности, усыновлению, как бы воздающему за исходную неукорененность.

ми, яркими этикетками. С другой стороны, вещи брошенные, потерявшие внимание и заботу, запыленные, загаженные, преждевременно гниющие и ржавеющие. Накопительство и попустительство — явления противоположные, но взаимосвязанные, у них одна причина — неосвоенность вещей, на которые у человека «не хватает» души. Если вещь не входит до конца в человеческую жизнь, остается по сути складской или витринной, то это невостребованное в ней и обрекается на запустение, бессмысленное ветшание и разложение. Между складом и свалкой нет принципиальной разницы в том смысле, что одно может, минуя область человеческого освоения, превращаться в другое, из роскоши — в ветошь.

В искусстве XX века образ обездушенных вещей неоднократно находил воплощение. Достаточно вспомнить поп-арт, громоздивший груды натуральных или натуралистически воспроизведенных вещей, с их броской магазинной внешностью, до которых, кажется, *еще* не коснулась рука человека. С другой стороны, в некоторых версиях авангардного искусства и в особенности концептуализма приобрели значимость бедные, потертые, сиротливые, брошенные вещи, до которых *уже* никогда не коснется человеческая рука — разве что вышвыривая их на помойку. Пожелтевшие бумаги, устаревшие документы, сломанные карандаши, обрывки книг и газет, расшатанные стулья-инвалиды — таков гротескно-иронический, иногда гротескно-элегический антураж ряда концептуальных произведений, в которых слова вытесняют вещи именно вследствие изношенности, ненужности последних.

Разумеется, этими двумя крайностями не исчерпывается опыт работы с «готовой вещью» (ready-made) в искусстве XX века. Но если мы возьмем другие направления «рэди-мэйда», большинство которых возникло еще в конце 10-х годов и в разной степени, в эклектических сочетаниях сохраняют свою популярность, — то и в них мы обнаружим преимущественное внимание к безличной, объектной стороне вещей. Конструктивизм интересовался в основном техникой и прагматикой вещей, дадаизм — абсурдной логикой и метафизикой, сюрреализм — фантастическими трансформациями, супрематизм — символическим кодированием и расшифровкой визуальных элементов. Вещь воспринималась и выставлялась как атрибут производственного процесса и бытового

комфорта, как загадочный предмет, расположившийся в необъятной пустоте космоса, и как знак незримого действия потусторонних сил, как зыбкая греза, по ходу созерцания меняющая свои очертания, и как хищная ловушка, готовая захлопнуть своего доверчивого наблюдателя. Во всем этом было немало поэзии, но начисто отсутствовала лирика. Связь выставленной вещи с жизнью владельца, ее включенность в круг конкретных забот и привязанностей, глубокий смысл, таящийся в ее единичности, — все это не разрабатывалось применительно к настоящим вещам так, как разрабатывалось в словесных и живописных образах вещей, например, в лирике Р.-М. Рильке, в натюрмортах В. Ван Гога.

Слово и краска бесплотнее вещи и потому хорошо выражают ее духовное существо — но все же ценой устранения самой вещи из плоскости книги или картины. «Лирика вещей» постоянно оказывается на грани размежевания в искусстве: лирическое развеществляется, вещественное деперсонализуется — таковы расходящиеся крайности, опосредовать и слить, которые нелегко. Лирическое значение подлинной и единичной вещи остается нераскрытым. Либо оно переносится в слова, краски, фотографические и кинематографические образы, отрываясь от самой вещи, ее полного, достоверного, незаменимого присутствия. Либо вещь берется сама по себе, в богатстве и разнообразии своих пластических возможностей, декоративных форм, визуальной символики, но при этом отрывается от своей внутренней истории, от смыслов, накопленных в прежней жизни, «до сцены», во взаимодействии с человеком. Для художника рэди-мэйда, задумавшего поместить в своей экспозиции, скажем, стул, безразлично, откуда этот стул взят, кто на нем сидел, какие разговоры вел, как передвигал, чтобы лучше видеть собеседника, — для него важна лишь конструкция и фактура стула.

Соединить личностную значимость и бытийное наличие вещи, показать, насколько возможно, их переплетенность — в этом и состоит задача лирического музея. Душевная жизнь лирического «я» не отрывается здесь от конкретных вещей, среди которых она протекала, вокруг которых сосредоточивалась, через которые воплощалась, — не растворяется в чисто словесной или живописной образности. Но и вещи не отрываются от своей конкретной судьбы, от участия в жизни и переживании оп-

ределенных людей, среди которых они обретали свое лицо, — не застывают в чистой предметности, не превращаются в материал для пластических построений. Слово лирического героя и его вещь приходят друг к другу, пополняя взаимную недостаточность и образуя целостное произведение — *вещеслов* (английское «verbject») как новый жанр духовно-материальной культуры.

История XX века, как известно, немало поработала на то, чтобы разорвать смысл и вещь, противопоставить человеку его собственное окружение, — и искусство XX века не могло не отразить этого отчуждения в образах пугающих и жалких, в лоске вещей неприкосновенных, как идолы, и в тлене вещей неприкасаемых, как парии. Но витрина и помойка — это лишь крайние пункты, между которыми движется вещь; и знаменательные сами по себе, как пределы отчуждения, они не исчерпывают собственной сущности вещи, подвижной, переменчивой, странствующей. Путь вещи проходит через руки людей, через многочисленные, смыслосозидающие прикосновения к их судьбам. Если даже принять за начальное местоположение вещи магазинную полку, а за конечное — мусорную яму, то середина и сердцевина вещи — ее пребывание в *доме*, понятом широко, как мир, обжитый человеком. Здесь вещь утрачивает холодное сверкание, но и не меркнет в забвении, ибо те пальцы, от прикосновения которых тускнеет ее блеск, — они же очищают ее от пыли. Вся она состоит из касаний, незримо вылепливающих ее сущность. Вовсе не отдельность, внеположность человеку, а именно *прикосновенность* образует главное в вещах, каждая из которых рассчитана на то, чтобы быть тронутой, взятой, перенесенной, а некоторые имеют ручки и рукоятки, словно бы протянутые человеческой руке. Вот эти вещи, чей состав может быть машинной выделки, но чья сущность вылеплена руками, источает их теплоту, и выставляются в лирическом музее как произведения *повседневного духовного творчества*.

Перед культурой встает задача — расколдовать вещь, вызволить ее из отрешения и забвения; при этом *домашность* раскрывается как важнейшая общественная и культурная категория, знаменующая полную душевно-телесную освоенность вещи, приобщенность ее к жизни. Конечно, и дом может быть превращен в склад или свалку (или в то и другое вместе) — но тогда он перестает быть

домом, местом, где все существа и вещи с о и друг для друга. В этом смысле лирический музей — опыт самопознания *домашней культуры*: она заслуживает быть широко представленной, выведенной за пределы частного быта в большой мир, чтобы и он, находя в доме свой малый прообраз и образец, становился по мере освоения все более домашним.

3. НОВАЯ МЕМОРИАЛЬНОСТЬ

В наше время значение норматива, отмеряющего ценность вещи, имеет ее товарное бытие в качестве «новинки», привлекательной для покупателя. Видное место в системе материальной культуры занимает *витрина* как точка отсчета, с которой вещь вступает в жизнь, сопровождаемая наилучшими рекламными пожеланиями. Вся совокупность коммерческих знаков работает на повышение статуса новой вещи, подчеркивая ее практические преимущества, удобство, модность, выгоду, надежность эксплуатации. Разработаны до мельчайших подробностей способы описания и аттестации новых вещей — проспекты, аннотации, инструкции, гарантии, руководства, товарные клейма и т. д. и т. п.

Но совершенно отсутствует какое-либо осмысление вещей, уже отслуживших свой срок, — своего рода «антивитрина», где находили бы приют использованные вещи и где к ним прилагались бы соответствующие свидетельства и описания — не рекламно-рекомендательного, а, скорее, лирического, мемуарного, медитативного характера. Здесь означивалась бы не товарная цена, а жизненная стоимость вещи, тот смысл, который она приобрела для людей за время служения им. Если для неиспользованной вещи находится столько хвалебных и одобрительных слов, то почему бы не найти слов понимания и сочувствия для вещи испытанной, старой, отдавшей хозяевам свои полезные свойства и сроднившейся с ними?

Конечно, такие «антивитрины» должны были бы располагаться не под сверкающим стеклом и не на людных местах — но им могло бы найтись место внутри того дома, где вещи прожили свою жизнь. Прежде чем отправить устаревшую вещь в чулан или на свалку, где она окончательно смешается с пыльным хламом, растворится в грязном месиве, — не задержать ли ее в особом, мемориальном пространстве дома, в углу или на стене

комнаты, как воплотившуюся и уходящую в прошлое часть своей жизни? Если в пространстве витрины каждый рекламируемый образец стоит особняком, то тем более достойна этого вещь отслужившая, обособившаяся по сути и судьбе своей среди множества подобных вещей: она представляет уже не какой-то стандарт или сорт изделий, но самое себя. И может быть, стоило бы самые дорогие и «заслуженные» вещи так и оставлять на стенах, придавая тем самым комнате измерение в глубину, в «вечность», где прожитое пребывает в одном пространстве с текущим и наступающим.

Опишу впечатление от домашнего лирического музея, однажды уже развернутого в квартире знакомых автора. Вещи, развешанные на стенах, оказываются по ту сторону жизни и смерти, как будто застыли в нескончаемом ожидании или нездешнем служении. Они покинули обжитый объем комнаты, где когда-то приносили пользу, но еще не переселились за стену, где в темном закутке сгрудятся в бесполезную рухлядь, или еще дальше, за пределы дома, где совсем уже расплзутся в скоплении мусора. Стена — это своего рода глухая, непроницаемая завеса двух миров, с которой глядят *сюда* уходящие *туда* вещи. Они уже утратили осязаемый объем — но еще сохранили резкие, словно бы осунувшиеся лики, полувыпукло выступающие из стены мемориальным барельефом. И эти свежевылепленные маски глядят в пространство комнаты, на свои живые подобья — бутылка на бутылку, кастрюля на кастрюлю, очки на очки — так, будто хотят напомнить о чем-то главном. Плоскость стены — пространственный аналог смерти — рассекает каждую вещь на две умопостигаемые части, «ту» и «эту», обнажая сердцевину в виде сопроводительной надписи: то, что было «вещью в себе», теперь раскрывается для нас, проступает словами на магическом срезе.

Настенный музей конечно же утяжеляет комнату — как всякий футляр, придающий изделию законченность и сокровенность. Ставим же мы в комнате зеркала, пытаясь замкнуть жилое пространство, обратить его «зрачками внутрь собственной души», — но при этом блестящая поверхность отражает и возводит в степень лишь эмпирическое бытие вещей, дробное, переменчивое, ускользающее. Обветшалая утварь, вывешенная на стенах, могла бы стать своего рода смысловым, «эйдетическим» зеркалом, отражающим устойчиво-непреходящую сущность

вещей; глядя в его глубину, комната узнавала бы свой зыблемый временем прообраз и вместе с ним вмещала бы растущую часть собственного бессмертия. Такие *настенные музеи* или *зеркала памяти* в каждом доме могли бы способствовать более ответственному и бескорыстному отношению к миру вещей, изживанию потребленчества, которое знает цену только новому.

Сама категория «мемориальности» должна быть рассмотрена теперь с учетом изменившегося статуса *вещей* в век массового производства *предметов* потребления.

Традиционный мемориальный музей исходит из предпосылки, что вещь долговечнее человека и предназначена хранить память о нем. Для всех предыдущих эпох такое соотношение и было преобладающим: одной и той же вещью — шкафом, сундуком, сервизом, книгой — пользовалось несколько поколений. В нашу эпоху соотношение перевернулось: много поколений вещей успевают смениться за одну человеческую жизнь. Владелец в расцвете сил хоронит свои скоротечные вещи на свалке, заменяя их более модными и удобными. Отсюда трудность, которую порой испытывают устроители современных мемориальных музеев: не остается вещей, достаточно полно освещающих жизнь своего хозяина, «отвечающих» за него.

Это новое социально-историческое обстоятельство: не вещь меняет хозяев, а хозяин — вещи — требует пересмотреть традиционное понятие мемориальности. Кто кого помнит, на кого возлагается ответственность за свидетельство? Укоротив срок пользования вещью, человек отчасти снял с нее бремя памяти — но тем самым переложил его на себя.

В той системе преходяще-непреходящего, какую культура представляет в целом, вещам достается все более эпизодическая, «проходная» роль. Если раньше самым устойчивым, «недвижимым», представлялось материальное окружение, в котором человек оставлял след своего кратковременного существования, то теперь гораздо более долгодействующим становится сознание самого человека, успевающее вобрать множество сменяющихся материальных окружений. Можно сказать, что вещь оставляет в наследство другой вещи сознание своего владельца, которое и создает между ними механизм преемственности. По мере того как вещи легчают, сбрасывают груз осмысленности, наследственной памяти, водружавшийся

несколькими поколениями, — труднейшую задачу их осмысления, придания веса в культуре берет личная память.

Современный мемориальный музей, по контрасту с традиционным, можно представить так: не вещи, пережившие человека, рассказывают о нем, а сам человек рассказывает о пережитых, чем-то близких и дорогих ему вещах, чтобы их, недолговечных, не постигло забвение. Непреходящее берет на себя заботу о преходящем, чтобы вошедшее когда-то в область культуры могло надолго, если не навсегда, в ней остаться. Наряду с мемориалами, где вещи по традиции увековечивают память о людях, должны появиться мемориалы, где люди, в разнообразных лирических свидетельствах и с полным сознанием ответственности перед культурой, увековечивают память о вещах. Отсюда еще одно название лирического музея, проясняющее его предназначение, — *мемориал вещей*. Индивидуальная память становится тут важнейшим музейеобразующим фактором, получает пространство, чтобы экспонировать вещи, в ней сбереженные.

Таким образом, речь идет не о восстановлении прежнего, «старинного», добродушно-приемлющего отношения к вещам, которое подкреплялось твердым сознанием их осмысленной вкорененности в быт. Нашим предкам вряд ли бы пришло в голову напряженно вникать в близлежащие вещи и создавать для них нечто вроде мемориала — но это потому, что такими «мемориалами» были сами дома, где они обитали¹. Вещь была осмыслена изначально, поскольку доставалась от предков, и осмыслена в итоге, поскольку передавалась потомкам. То было эпичес-

¹ Может быть, раньше и глубже всех ощутил этот кризис традиционной вещепричастности и вещепреимства как выдвигание новых творческих требований к человеку Р.-М. Рильке: «Еще для наших дедов был «дом», был «колодец», знакомая им башня, да просто их собственное платье, их пальто; почти каждая вещь была сосудом, из которого они черпали нечто человеческое и в который они складывали нечто человеческое про запас. (...) Одухотворенные, вошедшие в нашу жизнь, *соучаствующие нам вещи* сходят на нет и уже ничем не могут быть заменены. *Мы, быть может, последние, кто еще знали такие вещи*. На нас лежит ответственность не только за сохранение памяти о них (этого было бы мало и это было бы ненадежно) и их человеческой и божественной (в смысле домашних божеств — «ларов») ценности. (...) Задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бrenную землю, чтобы сущность ее в нас «невидимо» снова восстала». — Письмо В. фон Гулевичу, 13. XI. 1925. Р и л ь к е Р.-М. Ворсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., «Искусство», 1971, с. 305.

кое, спокойно-умиротворенное согласие со смыслом вещей, не требовавшее лирических порывов.

Теперь эти начала и концы обрублены, место предка заняла точка сбыта-продажи, а место потомка — точка сброса-помойки. Но тем более вырастает значение середины, того краткого промежутка, где в своем *частном* опыте человек должен воссоздать *целостную* судьбу вещи, восполнить ее прошлое и будущее — из настоящего. Смысл уже не принимается и передается, а создается здесь и сейчас — это и есть лирическое замещение эпического. Эпическая культура вещей разложилась и вряд ли может быть восстановлена — но на ее место приходит новая, лирическая культура, со своими психологическими и эстетическими возможностями. Именно потому, что вещь изначально не своя, ее освоение часто терпит неудачу, наталкиваясь на механическую безликость. Но это лирическое «дерзание» необходимо должно вторгаться в разрыв эпической связи вещей, на свой страх и риск сводя воедино ее распавшиеся начала и концы, создавая новый, гораздо более подвижный и «неуверенный» смысл на границах с обступающей бессмыслицей, беспамятством предметов без корней и поросли. Накопление вещей, находящихся за пределом сознания, в виде огромных товарных залежей и кладбищ мусора, необходимо должно ввести в действие компенсаторный механизм культуры и быть восполнено целенаправленным сбережением вещей в сознании и для сознания...

4. ЗНАЧЕНИЕ ЕДИНИЧНОСТИ

У такого сбережения есть свой, далеко идущий расчет и даже своя «скупость», которую Андрей Платонов прекрасно назвал «скупостью сочувствия». Приведем этот характерный для писателя отрывок, проясняющий цель нашего проекта:

«Воцев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности. «Ты не имел смысла жизни,— со скупостью сочувствия полагал Воцев,— лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить».

Этот мешок, куда герой складывает вещи, еще не обретшие своего смысла, чтобы запомнить и осознать их,—

и есть прообраз нашего лирического музея. И тут выясняется, что проверка вещи на смысл — любой, самой малой, пустячной вещи — есть нечто очень существенное для человека, без чего он не может спокойно жить. Современная ситуация, остро вопрошающая о смысле «безродных и безвестных» вещей, выводит нас к проблеме, испокон веков волновавшей умы, — к проблеме мирооправдания, или космодицеи. Может ли устоять мир, если хоть одна пылинка в нем выпадет из строя, окажется лишней, ненужной? или единичный антисмысл, как античастица, способен взорвать все разумное устройство вселенной? Мир тогда лишь по совести оправдан для человека, если все, что в нем есть, не случайно и не напрасно. Казалось бы, велика разница, существует этот засохший листок или нет его на белом свете, — но тут заключена решающая проба для человеческого разумения, которое именно на таких вот ничтожных вещах проверяет разумность или неразумность всего великого Целого, решает, принять его или отвергнуть. Конечно, нельзя одним лишь умом «раскусить» вещь — нужно подобрать ее, как делает платоновский герой, поносить в мешке, пропустить через свою жизнь, чтобы хоть как-то с нею сродниться; но зато один такой «предмет несчастья и безвестности», исцеленный благодаря сохранению и пониманию, может стать благой вестью о глубинной сущности всего сущего.

Мемориал вещей — это и есть один из возможных опытов космодицеи, оправдания мира в его мельчайших составляющих. То, что здесь собраны небогатые вещи знаменитых людей, не только не отменяет, но в какой-то мере усиливает ценность их осмысления. Чтобы постичь природу вещества, физик обращается не к многотонным глыбам его, а к мельчайшим частицам. Так и смысловое мироустройство для своего постижения требует пристального, подробного взгляда, микроскопического проникновения в такую глубину, где исчезают крупные и раскрываются мельчайшие смыслы. Не в знаменитом алмазе «Куллинан», не в треуголке Наполеона, не в скрипке Страдивари, а в какой-нибудь ниточке, листике, камешке, спичке обнажается неделимый, «элементарный» смысл вещей. Наименьшая осмысленная вещь несет в себе наибольшее оправдание миру.

Причем этот смысл, обретенный вещью, с благодарностью возвращается обратно человеку, заново подтверж-

дая его собственную неслучайность: космодицея становится прологом к антроподицее. Еще раз процитируем А. Платонова: «Вощев иногда наклонялся и поднимал камешек, а также другой слипшийся прах, и клал его на хранение в свои штаны. Его радовало и беспокоило почти вечное пребывание камешка в среде глины, в скоплении тьмы: значит, ему есть расчет там находиться, тем более следует человеку жить». Платоновский герой — один из тех прозорливых чудаков, которые в старательном, серьезном братстве с «низшими» формами существования познают меру своей необходимости миру. На камешке, поднятом с земли и имеющем некий «расчет», человек воздвигает собственную надежду — быть сторицей оправданным в мире оправданных единичностей.

Так между человеком и вещью совершается встречное движение и возрастание смыслов. Может быть, главное, что вынес бы посетитель из лирического музея, — не только новое ощущение близости со своим предметным окружением, но и новую степень уверенности в себе, своеобразную метафизическую бодрость, которая укрепляла бы его в ненапрасности собственного существования.

Автор по собственному опыту знает, что осмысливать единичную вещь очень трудно — именно единичность и ускользает от определения в мыслях и словах, которые рассчитаны скорей на постижение общего. Легче постигнуть значимость целого класса или рода предметов, чем их отдельного представителя — «листья» или «камня», чем вот этого листика или камешка. Приближаясь вплотную к единичному, задавая ему нефункциональный, философско-мировоззренческий вопрос: «зачем ты живешь?» — воочию чувствуешь, как этот вопрос упирается в тайну целого мироздания: только вместе с ним или вместо него единичное может дать ответ.

Известно, что абстрактное мышление по мере своего исторического развития восходит к конкретному. Может быть, *мышление единичностями* — высшая ступень такого восхождения. При этом общие категории, лежащие в основе всякого теоретического мышления, не отменяются, но испытываются в движении ко все более полному, всестороннему и целостному воспроизведению вещи как синтеза бесконечного множества абстрактных определений. Логические абстракции, которые в ходе исторического развития возвысили человеческий разум над эмпирикой

простых ощущений, как бы вновь возвращаются к исходной точке, единичной вещи для того, чтобы раскрыть в ней свернутое богатство всей человеческой культуры и вселенского смысла. Единичное, «это», наиболее прямо связано с единым, со «всем» — подобно тому как в элементарных частицах (а не в горах или китах) раскрывается единство материального мироздания. Отсюда и надежда на то, что *реалогия* будет постигать реальность не только в обобщенных понятиях и даже не в более конкретных образах, но и в единичных вещах, найдет способы наилучшего описания и осмысления бесчисленных «этостей», нас окружающих и выводящих прямо к единой основе бытия.

Пока же очевидно, что единичное — существует, и значит, оно — существенно. Мыслить его трудно, вполне постичь вряд ли возможно — мысль все время сбивается на общее, абстрактное, такое, что проходит мимо «этого» и распространяется сразу на целый класс, род или вид. Но хотя бы приближение к единичной вещи и ее столь же непреходящему, сколь и неповторимому смыслу дает важное и обнадеживающее знание, что ничто, даже самое малое и ничтожное, не обречено пропасть бесследно¹.

¹ При обосновании реалогии как области знания можно было бы воспользоваться риккертскими идеями о построении «индивидуализирующих» наук, которые (в отличие от «генерализирующих») имеют дело со смыслом единичных явлений (см.: Риккерт Г. *Философия истории*. СПб., 1908, с. 19 и след.). К числу таких наук следовало отнести не только историю, изучающую смысл однократных событий на оси времени, но и некоторую дисциплину «х», которая изучала бы уникальные смысловые образования на осях пространства. То, что мы предположительно назвали реалогией, — это и есть наука о вещах как формаобразующих единицах пространства, границах его смыслового членения, через которые выявляется его ценностная наполненность, культурно значимая метрическая природа (подобно тому как история выявляет ценностную наполненность времени в смысловых единицах событий).

Согласно современным гуманитарным представлениям, вещи придают пространству свойства текста. «...Вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок — синтагму, т. е. некий текст... Реализованное (актуализированное через вещи) пространство в этой концепции должно пониматься как сам текст...» (Топоров В. Н. *Пространство и текст*. — В кн.: *Текст: семантика и структура*. М., 1983, с. 279—280) Таким образом, реалогия есть наука о *реализованном*, т. е. расчлененном и наполненном *вещами*, пространстве, о его текстуальных свойствах, которые через жанр *вещеслова* перекодируются в языковые тексты. Лирический музей — это пространство, говорящее сразу на двух языках: вещей и слов, которые обнаруживают благодаря этому совмещению возможности и границы своей взаимопереводимости.

5. ОПЫТЫ ВЕЩЕОПИСАНИЯ

Представим себе, как мог бы выглядеть лирический музей. Его пространство делится на ряд полужамкнутых ячеек, разгороженных непрозрачными или полупрозрачными стенками,— своего рода комнат многокомнатного дома¹. В каждой такой «комнате» размещает свою экспозицию и развешивает листы с комментариями один участник — это его «личное» пространство. Вещи выставляются подлинные, взятые «из жизни», и каждая из них сопровождается лирическим описанием-размышлением. Все эти маленькие отсеки, на которые сплошь рассечено музейное помещение (не только дом, но и лабиринт, в котором можно и даже должно слегка заблудиться), рассчитаны на то, чтобы в данный момент в каждом из них мог пребывать лишь один посетитель. Специфика лирического пространства не позволяет экспозиции широко распахнуться, привлечь одновременно внимание всех посетителей — напротив, требует сосредоточения, углубляет индивидуальный контакт зрителя с экспонатами, замыкая на них взор. Встреча с вещами происходит наедине, в духе той «единичности», которая отпечатывается и в мыслительном, и в пространственном подходе к вещам — по возможности узким и глубоким, как бы вбирающем в нутро, в сердцевину.

Вовсе не обязательно, да и вряд ли возможно, чтобы зритель успел за одно посещение просмотреть все экспонаты и прочитать все подписи к ним. Важнее, чтобы он почувствовал необозримость той разноликой и многоличностной среды, которая простирается вокруг. Лирический музей не предлагает специально созданных для осмотра произведений, а воссоздает подлинную действительность вещей, которая всегда уходит за горизонт возможного восприятия. Все вещи разом вмещаются в один кругозор лишь на складе и на свалке — в разросшихся и «вырожденных» остатках былой эпической панорамы мира. В «домашней» же действительности одна точка зрения охватывает всякий раз лишь малую ее часть — потому

¹ Общая идея такого оформления пространства принадлежит лингвисту А. В. Михееву. Конкретный и удобный для практической реализации проект лирической экспозиции разработан художником Ф. Инфантэ. То, что излагается ниже,— литературно-концептуальный проект.

и призвана к перемещению, путь которого заранее не predetermined. По этому дому-лабиринту можно долго блуждать, сталкиваясь на каждом шагу с неизвестными экспонатами или подходя к уже знакомым с неожиданной стороны. Внутренний мир каждой личности открыт — но только с той точки, откуда закрыты все остальные. Так создается в музее образ бесконечно большого и емкого мира, в который нет одной общей двери, только множество входов, и где никто не встречается со всеми, но каждый с каждым.

В индивидуальных экспозициях возможны самые разные вариации общей лирической установки или же сознательные и значимые ее нарушения, «антилиризм», позволяющий резче ощутить музейную доминанту. Могут быть подробные комментарии к несуществующим или по какой-либо причине отсутствующим предметам. Экспонат может быть «провокативным», рассчитанным на какое-либо действие, в результате которого он должен состояться как экспонат. Описание может быть бытовым или философичным, серьезным или шутливым, буквально соответствующим выставленной вещи или подчеркнуто и гротескно несоответствующим. В принципе желательно участие в музее лиц разных профессий, возрастов, интересов, чтобы как можно более объемно предстал вещный мир, в котором мы живем и который живет в нас.

Далее автор предлагает вниманию читателя два комментария к собственным экспонатам — опыты конкретных вещеописаний¹. Хотелось бы просто ввести читателя в обстановку воображаемого музея, — насколько это может позволить наличие текста при отсутствии реально выставленных предметов. Разумеется, эти описания, попавшие в статью из другого, «лирико-музейного» жанра, и должны восприниматься по его законам. В предварение приведем слова Монтеня, достойные стать эпиграфом ко всему лирическому музею: «Мое мнение о вещах не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу вещи».

¹ Ср. с опытами других авторов — участников предполагаемой экспозиции: Аристов В. В, Михеев А. В. Тексты с описанием вещей-экспонатов «лирического музея». — В кн.: Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984. М., «Советский художник», 1986, с. 324—331.

Что сказать об этом фантике со звучным названием «Былина», случайно затерявшемся на моем столе среди книг и бумаг гораздо более многословных, многозначительных и предназначенных для прочтения? Кто услышит это выкрикнутое второпях и тут же со стыдом оборванное слово? Крошечный потрепанный лоскуток не минутного даже, а мгновенного употребления — и тысячелетняя память, «былина»!

У вещей есть своя служебная лестница, восходящая к человеку, и фантик находится едва ли не в самом ее низу. Жалкая участь вещей, служащих другим вещам, всяких упаковок, коробок, кульков, пакетов, оберток, которые не имеют собственной ценности и лишь облекают более важные, достойные хранения вещи. Но даже в этом второстепенном ряду фантик занимает последнее место. Какая-нибудь коробка или пакет еще могут и дальше использоваться по своему назначению, но куцый фантик, развернутый и опустошенный, становится решительно никому и ни на что не нужен.

И все-таки есть в нем что-то привлекательное, узнаваемое человеком как малая, но значимая часть собственной судьбы. Вот перед нами две бумажки, белая и цветная, словно нижняя и верхняя одежда, «маечка» и «рубашечка» конфеты. Тут как бы действует закон всех многослойных покрытий, к какому бы «содержимому» ни относились они: внутренний слой немарок, бесцветен, предназначен хранить чистоту, наружный — пестр и ярк, предназначен привлекать взор. (Возможен и средний слой — самый плотный, защитный, в человеческом облачении — кольчуга, в конфетном — фольга.) Казалось бы, задачи эти противоположные: сокрыть и привлечь — но вместе они и образуют существо обертки, через которую вещь одновременно уходит вглубь и выходит наружу, пребывает внутри и возне себя. Двойное и тем более тройное пышное одеяние придает конфете вид манящий и таинственный, вызывающий и недостижимый, какой и является всякая сладость. Сама многослойность фантика указывает на присутствие в нем чего-то соблазнительно-сокровенного и превращает процесс развертывания в растянутое сладкое предвкушение того, что иначе пришлось бы лишь грубо и коротко вкушать. Фантик — это сладкое внутри сладкого, оболочка его физического, но

ядро психического содержания. Сладкое тут выводится из разряда простых вкусовых ощущений в область внутреннего состояния, ожидания, своего рода томления. Дети, по-видимому, чувствуют это лучше взрослых и сохраняют фантики не только за их нарядность, но и потому, что это есть некий экстракт сладости, существующий вне и помимо языка...

И одновременно эта «чистая», нефизиологическая сладость находит себе выражение в языке, в надписи на обертке. Ведь фантик — не только одеяние конфеты, но и имя; и если бумажка есть материальный покров сладости, то надпись — выражение ее «идеального» смысла. Эта называется «Былина», но и другие названия: «Маска», «Муза», «Чародейка», «Кара-Кум», «Озеро Рица», «Южная ночь», «Вечерний звон», «Полет», «Жар-птица», «Золотой петушок» — как-то необыкновенно красивы и сказочны, уводят в дальние края, волнуют воображение. Сладость конфеты будто не от мира сего, обретается за тридевять земель, в царстве обольстительных грез. Надпись на фантике точно соответствует его скрывающе-привлекающей сути, заключает в себе манящую тайну. Да и не случайно, что «фантик» — того же звучания, что «фантазия», «фантом»: на этом крошечном листочке пишется одно только слово, но оно почти всегда — из мира воображения. Фантик — минимальная страничка фантазии, конфета — двойная сказка, поведенная языком-мечтателем языку-лакомке, греза самой языковой плоти. «Сладкая» фантазия низводит себя в непосредственную материальную действительность того языка, идеализирующая способность которого обозначена словом на фантике.

Так два свойства языка, разошедшиеся к дальним пределам культуры и природы, вновь сходятся, как две стороны одного листка, узнают свое забытое родство в фантике, этом маленьком двуязычном словарики, переводящем с языка говорящего на язык вкушающий. Обертка конфеты — обращение языка к самому себе, плотской его стороны к знаковой, способ беседовать с собой и восстанавливать единство своих способностей. Не такая уж малая вещь этот фантик: в нем самая отвлеченная мечта и самая осязательная явь замыкаются друг на друга, природа внедряется в культуру и учит нас культивировать прекрасное на кончике своего языка.

Калейдоскоп

В этот детский калейдоскоп я подробно и долго глядел один только раз, в трудный, ответственный момент своей жизни, и может быть, поэтому у меня связались с ним те общие мысли, которыми хотелось бы поделиться.

Самые случайные сочетания стеклышек обнаруживают в калейдоскопе соразмерность и целесообразность, отражаясь в зеркальной чистоте окружающих стекол. Ведь порядок — не что иное, как симметрия: случайность, повторенная справа и слева, сверху и снизу, становится закономерностью. Магия калейдоскопа — мгновенное упорядочивание любой прихоти, превращение ее в закон, по которому строится все это сыпучее, переливчатое мирозданье. Через темную трубку, как через метафизический микроскоп, мы вглядываемся в таинственную сущность жизни и постигаем порядок в ее кишенье.

Тот самый камень, который у Тютчева в стихотворении «Probléme» падает с горы в долину, низвергнутый то ли собственной волей, то ли незримою рукой, здесь рассыпается на множество камешков, которые своими сочетаниями дают ответ на вечный вопрос о свободе воли. Вот передо мной будущее — я волен в нем стать тем или другим, поступить так или этак, все зависит от свободного решенья. Но как только поступок совершен, оказывается, что он и не мог быть другим, что вся цепь предыдущих поступков подводила к этому, единственному, и делала его необходимым звеном. В миг перехода от прошлого к будущему, в точке настоящего происходит роковой скачок «из свободы в необходимость», и полнейший произвол вдруг обнаруживает себя как глубочайший промысел.

Словно бы в глубине мирозданья расставлены зеркала, придающие симметрию и упорядоченность любому нашему поступку, едва он совершен. По-всякому может повернуться то или иное стеклышко, но в любом повороте раскроется изумительная целостность и осмысленная завершенность всей картины мира. В получившемся узоре мы уже не можем произвести частичной замены, вставить другое стеклышко, которое не соответствовало бы своему многократно подтвержденному отображенью. Прошлое и будущее — это как бы зеркальные стенки вокруг настоящего, в котором может происходить все, что угодно, — но с каждым происшествием меняется вся

целостность жизни, ее пронизывает новый смысловой узор; и, что бы ни происходило, она каждый миг остается целостной, как не может быть одиноким, несимметричным рисунок в калейдоскопе.

Этот закон сохраняющейся целостности при подвижном и свободном наполнении настоящего — едва ли не основной в жизни. Человек может совершить преступление или пожертвовать собой — и точно так же вмиг перестроится в новую, строго закономерную и законченную конфигурацию вся его предыдущая и последующая жизнь. Каждый наш поступок заново кристаллизует не только формы будущего, но и прошлого — симметрический ряд от него выстраивается во все противоположные стороны.

Правда, стенки калейдоскопа не так чисты и яркие, как срединный световой треугольник. Отражения в них тем больше замутняются и искажаются, чем ближе к входному отверстию, и становится очевидна их иллюзорность. Но ведь и в жизни — на полном свету, в строгом очертании дневного сознания предстает только настоящее, а чем дальше в прошлое и будущее, тем тусклее и призрачнее его симметрические отражения, тем туманнее облик времени, в последней, непроглядной дали которого смотрит на эти мельтешенья всевидящий глаз.

Предупреждение тем, кто хотел бы заглянуть в этот калейдоскоп. Он слегка побился, побывав в руках у детей. Поэтому наружное стекло, защищающее глаз, отсутствует. Между стенок калейдоскопа блуждает голубая крошка, вывалившаяся из цветного затона, — будьте осторожны, чтобы она не попала вам в глаз, не наклоняйте калейдоскоп слишком отвесно. Нет гарантии, что не могут просыпаться и другие стеклышки. Нет непроходимой грани между иллюзией, радующей зрение, и реальностью, способной ранить глаз.

6. ВЕЩЬ КАК СЛОВО

Вышеприведенные тексты рассчитаны, конечно, на восприятие рядом с описанными в них экспонатами и в постоянном соотношении с ними. И здесь возникает последний вопрос: а нужно ли такое удвоение слова вещью? Каждый может без труда представить себе фантик от конфеты или детский калейдоскоп — зачем помещать

рядом со словесным описанием и как бы внутри его натуральный объект, о который должен непрестанно спотыкаться читающий взгляд? Если раньше мы старались обосновать, почему нужно осмысливать вещи, то в заключение попытаемся понять, почему смыслу необходима сама вещь.

Как правило, текст для того и существует, чтобы не было необходимости в существовании рядом с ним той самой непосредственной реальности, которую он описывает. Знак есть замена, замещение вещи. Если же вещь выставлена рядом с означающим ее знаком, то это значит, что ее бытие несравненно значительнее ее значения и существенно как таковое. В лирическом музее слова напряженно стремятся выявить сущность вещей для того, чтобы в конечном счете показать ее внесловесность, сверхсловесность — и в этом смысле указать на сами вещи.

Вот рассказано автором и прочитано зрителем все, что может быть выражено и воспринято в слове, — остается только сама вещь, безмолвно лежащая на подставке. И тогда, быть может, в неуловимую долю секунды происходит самое главное: внутренний контакт зрителя с молчащей вещью, которая *больше* всех слов, о ней сказанных. Теперь само ее бытие продолжает говорить вам, действовать на вас. В ее молчании и неподвижности прорезывается какое-то особое, непроизносимое слово, возникает внутреннее движение, словно бы колеблющее ближние слои пространства... Но если бы это и удалось описать, вещь все равно отодвинулась бы за рамку описания, вновь возникла бы по ту сторону всех слов, всех идеальных представлений — как чистое, свое собственное, ни к чему иному не сводимое бытие.

Прикосновение к этому бытию доставляет ни с чем не сравнимую радость, которая по силе не уступает эстетической, хотя и отличается по качеству. Мы наслаждаемся здесь не творческим преображением вещи, ее превращением во что-то иное, как на картине, — а именно присутствием вещи в ее «естности», во всей подлинности ее существования, которое прямо и непосредственно сообщается с *нашим*, увеличивает его емкость, укрепляет его основу. «Есть» вещи звучит как утверждение нашего «есмы». Эту радость, в отличие от эстетической, можно назвать экзистенциальной, поскольку она столь полно приемлет существование вещей, что не нуждается в их образном пресуществлении.

Однако неверно считать, что такое восприятие первоистины и самоценности вещей приходит само собой, без предварительного труда их смыслового и словесного освоения. Будучи первичным по сути, оно является последним по порядку. Если мы просто и «непосредственно» взглянем на вещь, до всякого опыта ее понимания и выражения, то увидим лишь бедную предметность, без остатка сведенную к какой-либо практической функции. Стул — чтобы сидеть, чашка — чтобы пить, ключ — чтобы отпирать двери, фантик — чтобы обертывать конфету: значение вещи в таком эмпирическом контексте сводится к тавтологии, отождествляется со способом ее употребления. Созерцать вещи в этом «первом» плане невыносимо тягостно и скучно — нужно просто пользоваться ими.

Осмысляя вещь, создавая ее концептуальное описание, мы переводим ее во второй, более глубокий план, где она выводится из равенства себе, выступает не как тавтология, а как метафора. Вещь включается в такой словесный контекст, где ее прямая бытовая функция получает переносный и обобщенный смысл. Функция фантика обертывать сладость или функция kaleidoscope разноцветными узорами развлекать взор получает истолкование в масштабе личного опыта и судьбы, на языке философии, психологии, морали. В этом плане лирический музей представляет собой совокупность текстов, извлекающих, «вытягивающих» из вещей все возможные смыслы — исторические, биографические, символические, ассоциативные... Но конечная задача состоит в том, чтобы все эти смыслы «вернулись» в вещь, влились в свой исток.

Лишь после того как вещь выведена из функциональной тесноты на концептуальный простор, начинает раскрываться в ней третий план — экзистенциальная глубина. Вещь уже не используется как предмет и не истолковывается как знак, но исполняется как бытие — во всей полноте смыслов, замкнутых и растворенных в ее предметности. Все присущее ей, вынесенное из жизни и внесенное мыслью, *теперь здесь* — и указывает на ее присутствие. В этом третьем плане значение вещи уже не тавтологично и не метафорично, а, можно сказать, мифично, совпадает не с внешним ее употреблением и не с обобщенным смыслом, а с собственным ее бытием. Вещь становится тем, что она значит, больше того, она *значит* то, что она *есть*.

Вот почему в этом третьем плане вещь нельзя вполне, до конца осмыслить — отпал бы смысл самого ее бытия. Можно бесконечно долго и трудно приближаться к этой задаче — но в конце нас встречает все та же единичная вещь, не осмысляемая вполне и потому не отменяемая в своем бытии. Как бы ни был лирически проникновенен и философски значителен текст, на самом пределе своих постижений он должен будет включить в свой состав целую, подлинную вещь, которая и явит высшую степень той конкретности, к которой восходит мышление. Эта вещь станет уже не объектом, но актом мысли. Эта вещь войдет в текст на правах основного, аксиоматически неопределимого понятия, которое будет вводиться в определения других понятий. Осмысленная до конца в своей сущности, вещь начинает мыслить своим существованием. Самая авторитетная и неоспоримая ссылка — указание на «это».

Таким образом, мемориал вещей нужен не только потому, что вещи требуют осмысления, но и потому, что их нельзя до конца осмыслить. Иначе в этом мемориале не оказалось бы главного — самих вещей. Эта диалектика необходимости-невозможности и разворачивается в экспозиции, где слова так же нужны вещам, как вещи — словам.

Обычно слова говорят, вещи молчат. Но когда слова доходят до границ молчания, само молчание вещей начинает говорить. Труднее всего — найти такие слова, среди которых сама вещь стала бы единственным недостающим и незаменимым словом. Тогда она и становится собой — «вестью», голосом, звучащим в молчании, в ответ на все наши слова, сказанные о ней.

* * *

В заключение — вновь несколько отрывков из Лирического музея, но уже не об отдельных вещах, а о мудрости вещей, о содержательности их вести, обращенной к человеку. Вещный мир может быть притягателен для людей не как источник обогащения и внешнего благополучия, но как напоминание о каком-то забытом блаженстве.

Прежде всего, вещь — это урок смирения, согласия с миром. «Вещи кротки. Сами по себе они никогда не

делают зла. Они сестры духов. Они принимают нас, и в них мы слагаем наши мысли, нуждающиеся в них, как ароматы — в цветах, чтобы разлиться... Душа моя была непреклонна перед людьми, и, однако, я часто плакал, созерцая вещи... Какое-то сияние исходило от них, сияние, подобное трепету дружбы», — писал французский поэт Франсис Жамм («Вещи», 1889)¹.

Ощутите на себе этот крошечный рай, в котором каждая вещь изначально и до конца послушествует своему творцу. Она не отклонит ничьей просьбы, но при этом останется верна своему назначению: чашка никому не откажет в питье, но не позволит вытереть об нее руки. Человек еще «не дорос» до такой верности своему назначению и до такой отзывчивости ко всем окружающим. Он жестче к другим и мягче к себе, тогда как следовало бы, наоборот, быть жестче к себе и мягче к другим. У вещи он может учиться совершенному искусству — сочетать бесконечное послушание каждому, кто нуждается в нем, с бесконечной преданностью своему назначению, вложенному Творцом.

Если от вещей — сильнейший соблазн стяжания и корысти, то от вещей же — и величайший урок нестяжания, бескорыстия. Вещи, как святые, одевают нас безвозмездно всем, что у них есть, и ничего не оставляют себе. Нагие и нищие, они буквально выполняют завет «раздай имение свое». Все, что мы имеем, — это вещи, сами же они ничего не имеют, раздавая себя. У каждой вещи — особое служение, и жизнь каждой вещи — непрерывающаяся служба. Вещи ничего не могут и не хотят взять у нас, ведь то, что можно отдать и взять, — это сами вещи. У зверя есть нора, у растения — почва, только само имущество ничего не имеет. Оно поистине немущее. Отдаваясь нам во владение, вещи учат нас не владеть.

Призвание человека — не обогащаться вещами, но и не отказываться от вещей, а быть с вещами, разделять их безмолвие, беззлобие, бесстрашие, бескорыстие. Люди

¹ Цит. по кн.: Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964, с. 217—218.

могут разрешить проблему собственности, не распределяя по-новому вещи между собой, а разделяя судьбу самих вещей. Это значит: принимая их в свое имение, становиться неимущими, как они, духовно обедняться вместе с тем, что делает тебя богаче; в мирской роскоши вещей видеть проявление их собственной монашеской скудости, готовности к самоотречению. Выход не в том, чтобы приобретать или раздавать вещи, а в том, чтобы разделять их бедность и послушание, брать у них урок служения людям. Тот, кто любит вещи за бедность, в которой они пребывают, а не за богатство, которое они приносят, постигает мудрость любви.

Растение тише и послушнее животного, а вещь тише и послушнее растения. Чувство покоя и замирания, которое мы переживаем в лесу или в поле, должно быть еще глубже среди собрания вещей. Рядом с вещами следует вести себя, как у постели спящего ребенка,— молчать и слушать.

Одни люди прилепляются всем сердцем к вещам за их вещественность, другие отвергают и обличают ее, как вещизм. Третьи считают, что вещественность — это название судьбы, которую вещи умеют принимать и претерпевать глубже, чем люди.

Все, что имеет человек, взято у вещей,— им оставлено чистое бытие. Меря себя мерой вещей, не имеющих ничего, кроме бытия, человек достигает подлинного смирения. Пройдя весь путь вперед, он возвращается обратно, туда, где не дано быть даже растению.

«Человек — мера всех вещей...» — сказал Протагор. Но верно и то, что вещь — мера всего человеческого...

Бог,— говорит Р. - М. Рильке,— «Вещь вещей», «Безграничное присутствие». На самом пределе малости достигается та же чистота бытия, что и на пределах величия, и одно служит образом для другого. Никто не умаляется так, как вещи, никто не блажен так, как «малые сии» — недосыгаемым для человека блаженством. Монах, по словам Рильке, «слишком ничтожен и все-таки недостаточно мал», чтобы уподобиться вещи перед Богом.

Мир вещей — погруженный в молчание и терпение монастырь, через который люди проходят странниками, учась послушанию.

Итак, не только в пользование, но и в поучение даны человеку вещи. Мы учимся у тех, кто служит нам. Получая от вещи то или иное благо, следует воспринимать ее щедрость как наставление себе и нести эту службу дальше, в человеческий мир. Тогда-то вещь и обнаружит свое затаенное свойство — кроткого, безгласного Слова, неутомимо поучающего нас.

1983—1984

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ОБРАЗА И ПОНЯТИЯ

(ЭССЕИЗМ В КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ)

Несмотря на то что эссеистический жанр отпраздновал недавно свое четырехсотлетие¹, он остается одной из наименее теоретически изученных областей словесности. Непрестанно обновляясь и видоизменяясь от автора к автору, эссеистика упорно противится сколь-нибудь четкому обозначению своей специфики, выступая скорее как некая наджанровая система, включающая самые разнообразные философские, исторические, критические, биографические, автобиографические, публицистические, моральные, научно-популярные сочинения. «Что такое эссе, никогда в точности не было определено», — утверждает один литературоведческий словарь², а другой добавляет еще более категорично: «Эссе не может быть приведено к какой-либо дефиниции»³. Эта «неопределенность», «неуловимость», как мы дальше попытаемся показать, входит в самое природу эссе и обусловлено той мирозерцательной установкой, которая заставляет этот жанр постоянно перерастать свои жанровые границы. В глубине эссе заложена определенная концепция человека, которая и придает связанное единство всем тем внешним признакам жанра, которые обычно перечисляются в энциклопедиях и словарях: небольшой объем, конкретная тема и подчеркнута субъективная ее трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам, ориентация на разговорную речь и т. д.

¹ Первое издание «Опытов» М. Монтеня вышло в 1580 г. См. материалы Международного коллоквиума, посвященного юбилею книги и свидетельствующего о ее значении для современной культуры: *Montaigne et les essais. 1580—1980. Actes du Congrès du Bordeaux*. P., 1983.

² *Dictionary of world literary terms*. Ed. by J. T. Shipley. L., 1970, p. 106.

³ *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use*. L., 1980, p. 98.

1. САМООБОСНОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Редко бывает, чтобы произведение одного автора создало целый жанр, поступательно развивающийся на протяжении веков. В том, что у эссе оказался индивидуальный творец, Монтень, выразилось существенное свойство данного жанра, направленного на самораскрытие и самоопределение индивидуальности. «...Так как у меня не было никакой другой темы, я обратился к себе и избрал предметом своих писаний самого себя. Это, вероятно, единственная в своем роде книга с таким странным и несуразным замыслом»¹.

Действительно, у Монтеня впервые человеческое «я» выявляется в своей несводимости ни к чему общему, объективному, заданному нормой и образцом. Направленность слова на самого говорящего, сопребывание личности со становящимся словом — один из определяющих признаков эссеистического жанра, обусловивший его возникновение именно в эпоху Возрождения. Все те сочинения, которые обычно причисляются к античным предварениям эссеистической традиции: «Диалоги» Платона и «Характеры» Теофраста, «Письма к Луцилию» Сенеки и «К самому себе» Марка Аврелия, — все-таки не являются эссеистическими в собственном смысле слова. Здесь нет непосредственного, опытного соотнесения «я» с самим собой — оно соотносится с неким представлением о человеке вообще, о должном, принятом, желательном. «Живи так, чтобы и себе самому не приходилось признаваться в чем-либо, чего нельзя доверить даже врагу», — это превосходное нравственное предписание Сенеки («Письма к Луцилию», 3, 3) и по форме своей (глагол в повелительном наклонении), и по содержанию (не отличать себя от врага) ярко изображает нормативность античного мышления о человеке.

Парадокс эссеистического мышления состоит в том, что подлежащая обоснованию индивидуальность обосновывается тем, что как раз и должно быть обосновано — самой собой². Человек определяется лишь в ходе самоопределе-

¹ Монтень Мишель. Опыты, в III кн. (I и II — в одном томе). М., «Наука», 1979. Кн. II, гл. VII, с. 337. Все дальнейшие цитаты из Монтеня приводятся по этому изданию, ссылки помещаются в тексте.

² Такая тенденция к самообоснованию человека долго вызревала в недрах Возрождения. Примерно за сто лет до появления «Опытов» итальянский гуманист Пико делла Мирандола в знаменитой «Речи

ния, и его писательство, творчество есть способ воплощения этого подвижного равновесия «я» и «я», определяемого и определяющего. «Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это — книга, неотделимая от своего автора, книга, составлявшая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни, а не занятие, имевшее какие-то особые, посторонние цели, как бывает обычно с другими книгами» («Опыты», II, XVIII, 593). Эссе — это путь, не имеющий конца, ибо его конец совпадает с началом, индивидуальность исходит из себя и приходит к себе.

Это вращательное движение мысли ощущается в каждом монтеневском опыте, который развивается отнюдь не линейно, не поступательно, как в трактате, где автор всеми силами ума устремляется к чему-то единому и общезначимому, к мысли, выходящей за пределы частного опыта. Монтень рассказывает о нравах и обычаях разных народов, о содержании прочитанных книг, но все это превратилось бы в обрывочный комментарий, в сумму выписок и цитат (каким и было на черновой стадии «Опытов»), если бы не возвращалось каждый раз к истоку — к образу личности, многое понимающей и приемлющей, но ни к чему не сводимой, не равной даже самой себе. «...Напрасно даже лучшие авторы упорствуют, стараясь представить нас постоянными и устойчивыми. Они создают некий обобщенный образ и, исходя затем из него, подгоняют под него и истолковывают все поступки данного лица... В разные моменты мы не меньше отличаемся от себя самих, чем от других» (II, I, 293, 298). Именно потому, что личность у Монтеня сама определяет себя, она никогда не может быть до конца определима: как субъект она всякий раз оказывается больше себя как объекта и в следующий миг заново объективирует свое возросшее бытие, опять-таки не исчерпываясь им. (Забегая вперед, заметим, что это исконное свойство эссе сделало его особенно популярным в романтических и экзистенциальных системах мировоззрения, продолживших и углубивших движение индивидуальности к самообоснованию.) Оттого

о достоинстве человека» провозгласил человека творцом самого себя: «свободным и славным мастером», который формирует себя в том образе, который сам предпочитает. Но это еще свойство человека вообще, «Адама», а не единичной личности, которая становится самозначимой у Монтеня.

что личность, лишенная всяких общих и вечных оснований, стала обретать их отныне в опыте самообоснования, она не превратилась в нечто самоуспокоенное, самотождественное, напротив, в ее глубине раскрылся новый источник саморазвития.

Этим объясняется такой признак эссе, как тяга к парадоксальности. Из логики известно, что парадокс возникает тогда, когда смешиваются разные порядки (типы) суждения, когда субъект высказывания оказывается в числе его объектов (вспомним известный парадокс о лжеце: утверждение «я лгу» оказывается ложным, если является истинным). Поскольку эссе во многом состоит из таких суждений, где одно и то же лицо выступает в качестве мыслящего и мыслимого, парадоксы тут возникают на каждом шагу. Характеризуя, например, себя как человека, склонного к неосмотрительной щедрости, автор тут же ловит себя на том, что такой взгляд и оценка могут принадлежать, скорее, человеку скуповатому. «Тут словно бы чередуются все заключенные во мне противоположные начала. В зависимости от того, как я смотрю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость; и целомудрие, и распутство; и болтливость, и молчаливость... и щедрость, и скупость, и расточительность» (II, I, 296).

Еще более существенный, всеми энциклопедиями и словарями отмечаемый признак эссе, — наличие конкретной темы, объем которой гораздо уже, чем, например, в трактате. Однако если мы обратимся к заглавиям монтеневских опытов, то обнаружим среди них и такие «общие», «отвлеченные», как «О совести», «О добродетели», «Об именах», «Об уединении», «О суетности», — ими не пренебрег бы самый абстрактный моралист и систематизатор. В контексте же монтеневских сочинений эти темы, действительно, воспринимаются как частные, предметно очерченные, потому что и добродетель, и совесть выступают не как самосушие и очень широкие понятия, к которым сводятся остальные, а как отдельные моменты в самоопределении той целостности, которую представляет собой сам автор. В принципе эссе может быть посвящено вселенной, истине, красоте, субстанции, силлогизму — все равно эти темы утратят всеобщность, приобретут конкретность самую волею жанра, которая сделает их частностями на фоне того всеобъемлющего «я», которое образует бесконечно раздвигающийся горизонт эссеистического мышления.

Не случайно многие произведения эссеистики — у Мон-

тения 87 из 107 его «опытов» — носят названия с предлогом: «о»: «О запахах», «О боевых конях», «О большом пальце руки» и т. п. «О» — это своеобразная формула жанра, предлагаемый им угол зрения, всегда несколько скошенный, выставляющий тему как нечто побочное. Предмет эссе предстает не в именительном, а в предложном падеже, рассматривается не в упор, как в научном сочинении, а сбоку, служит предлогом для разворачивания мысли, которая, описав полный круг, возвращается к самой себе, к автору как точке отбытия и прибытия. «О» придает всему жанру некую необязательность и незавершенность — тут мысли, по словам Монтеня, следуют «не в затылок друг другу», они видят друг друга «краешком глаза» (III, IX, 200). Заглавие эссе часто и на четверть не передает его многообразного содержания. Так, в главе «О хромых» Монтень рассуждает о календаре и движении светил, о разуме и воображении, о чудесах и сверхъестественном, о ведьмах и колдунах, об амазонках и ткачихах... Автор не движется прямо к предмету, а, так сказать, прохаживается вокруг да около, описывает то расширяющиеся, то сужающиеся круги, ища все новых подходов, но при этом проходя мимо самого предмета или по касательной к нему. Эссе — всегда «о», потому что подлинный, хотя не всегда явленный его предмет, стоящий в «именительном» падеже, — это сам автор, который в принципе не может раскрыть себя совершенно, ибо по авторской сути своей незавершен; и потому он выбирает частную тему, чтобы, размывая ее пределы, обнаружить то беспредельное, что стоит за ней, точнее, переступает ее.

То, что «я» в эссе всегда уходит от определения и не задается прямо в качестве предмета описания, отличает этот жанр от таких, казалось бы, близких, тоже направленных к самопознанию жанров, как автобиография, дневник, исповедь. Эти три жанра имеют определенные различия: автобиография раскрывает «я» в аспекте прошлого, ставшего; дневник — в процессе становящегося, настоящего; исповедь — в направлении будущего, перед которым отчитывается человек, чтобы стать самим собой, удостоиться прощения и благодати. Элементы всех трех жанров могут присутствовать в эссе, но своеобразие этого последнего состоит в том, что «я» здесь берется не как сплошная, непрерывная, целиком вмещенная в повествование тема, а как обрывы в повествовании: «я» настолько отличается от себя самого, что вообще может выступать как «не-я»,

как «все на свете», — его присутствие обнаруживается «за кадром», в прихотливой смене точек зрения, во внезапных скачках от предмета к предмету. «Первое лицо» здесь порою вовсе отсутствует: «я» не является темой, подобной всем остальным, оно не может быть охвачено как целое именно потому, что само все охватывает и приобщает к себе. Когда Монтень утверждает, что пишет только о себе, он хорошо отдает себе отчет в разнице между этой «темой» и всеми остальными, он далек от автобиографизма. «Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою» (III, II, 19). Сама природа «я» такова, что не может быть выделена в чистом виде из всех других вещей и понятий, воспринимаемых и осмысляемых «мною», но есть лишь некий скользкий предел той предметности, которая вступает в описание, — не случайно рассуждения о «я» как таковом носят в композиции «Опытов» маргинальный характер, оттесняясь либо к самому началу, либо к концу глав, а в масштабе всей книги — в последнюю главу «Об опыте», где автор повествует уже исключительно о себе. В «я» — все начала и концы, но середина — это целый мир, посредством которого «я» (как рычагом) приподнимается над собою, высвобождается от равенства себе. То «я», к которому возвращается эссеист, пройдя через круг вещей, уже не то, каким оно было в точке отправления — непрозрачная среда предметности, через которую преломляется «я», создает необходимую прерывность в его самовыявлении.

Любой порядок в эссе сломан, одно перебивает другое, создавая некую зигзагообразность мыслительного рисунка и сбивчивость речевой интонации. Содержательным эквивалентом и «оправданием» этих формальных свойств жанра выступают постоянные ссылки Монтеня на свою некомпетентность, забывчивость, «слабость ума» (II, X, 356), быструю утомляемость, недостаток последовательного образования, неспособность подолгу сосредоточиваться на одних и тех же вещах и т. п. Все эти слабости и несовершенства, которые Монтень приписывает лично себе, на самом деле являются свойствами возникающего жанра, психологической подоплекой новой формы, которая контрастно выступает на фоне предшествующих, канонизированных жанров как некая «минус-форма», лишенная общезначимого содержания, логической последовательности, всеобъемлющей эрудиции, состоящая из одних «изъянов».

Все сказанное об эссе сближает его с другим жанром — романом, который своим возникновением в современной форме тоже обязан новым творческим ориентациям ренессансной личности. Эссе и роман — не только жанры-сверстники, родившиеся в эпоху Возрождения, в XVI веке, но и жанры-собратья, утвердившие право настоящего и преходящего вторгаться в мир установленных ценностей и показывать их соотносительность с индивидуальностью автора и героя. «Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романский... Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования... нереализованный избыток человечности...»¹ — такая общая установка ренессансного гуманизма, воплотившаяся и в романе, и в эссе, и потому характеристика, данная М. Бахтиным одному жанру, может быть отнесена и к другому.

Добавим, что ориентация на разговорную речь, непринужденный и фамильярный тон, свойственные роману, также находят соответствие в эссе; так, рассуждая о творческом процессе, Монтень сравнивает его с ежедневными физиологическими отправлениями, не останавливаясь перед употреблением самых «низких» слов. Все, что ни существует в сфере умопостигаемого, возвышенного, обобщенного, вовлекается эссеистом, как и романистом, в зону «фамильярного контакта» с настоящим. Вот как начинаются некоторые «очерки Элии», принадлежащие перу английского эссеиста Ч. Лэма: «Люблю встречать на улице трубочиста...»; «Старая театральная афиша, на которую я на днях случайно наткнулся...»; «Уже несколько недель меня одолевает изрядно суровый приступ недуга, именуемого нервной горячкой...» — размышления о природе человека, об искусстве, о болезни и т. п. включены в поток живой, непринужденной речи, которая не скрывает своего источника в настоящем, в бытии человека, «говорящего» речь. Предметы мышления и воображения включаются в

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 457, 480.

поток омывающего их бытия, лишаются самозначимости, самодовления, как в дороманную и доэссеистическую эпоху, обнаруживают свою причастность к человеческой деятельности, которая свободно их творит, выражается в них и в то же время «краешком» показывает и свою в них невыразимость, подлинность неотчуждаемого, здесь и сейчас протекающего существования.

2. ИНТЕГРАЛЬНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Однако в своем утверждении настоящего как временного и ценностного ориентира, в своем отрицании «абсолютного прошлого» эссе не просто сопутствовало роману, но шло дальше, за пределы любой условности, отделяющей созданный мир от подлинного. Роман все-таки уводит в некую отдаленную от автора, идеально преображенную действительность, особое пространство и время, и в этом смысле развивает тенденцию к «иллюзионизму», вообще присущую искусству, хотя и дополняет ее — в противоположность эпосу — *иллюзией* настоящего, непосредственного авторского присутствия. Эссе же доподлинно, всерьез, до конца стоит на почве настоящей действительности, к которой роман приближается лишь до той степени, до какой позволяет ему художественная условность. Эссе никуда не уводит, а, напротив, приводит любой самый смелый вымысел, головокружительную фантазию, ошеломительную гипотезу, далеко идущую концепцию — внутрь той действительности, откуда они изошли, в подлинное время и незавершенную ситуацию авторской жизни.

И потому всякая спецификация, отделяющая созданное, как завершенный продукт, от его создателя, чужда эссеистике. Эссе может быть философским, беллетристическим, критическим, историческим, автобиографическим... — но суть в том, что оно, как правило, бывает всем сразу. Указанные свойства могут по-разному соотноситься в нем, что-то преобладать, что-то отступать в сторону, но в принципе все существующие области сознания способны превращаться в составляющие эссеистического произведения.

Обычно тот или иной жанр принадлежит одной определенной сфере освоения действительности. Статья, монография, реферат, комментарий — жанры научные; роман, эпопея, трагедия, рассказ — жанры художественные; дневник, хроника, отчет, протокол — жанры документальные.

Эссе же включает все эти разнообразные способы постижения мира в число своих возможностей, не ограничиваясь одной из них, но постоянно переступая их границы и в этом движении обретая свою жанровую или, точнее, сверхжанровую природу. «Опыты» Монтеня в равной степени принадлежат и истории литературы, и истории философии, и истории нравов, чего, разумеется, нельзя сказать о «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле или «Дон Кихоте» Сервантеса, занимающих великое и почетное место в собственно литературном ряду.

Конечно, и роман, по словам М. Бахтина, «широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в «крик души» и т. д.»¹. Все это верно — но роман именно что «пользуется» всеми этими нехудожественными формами, подчиняя их своей художественной специфике, — разумеется, в той степени, насколько он удается как роман, сохраняет свою жанровую природу, которая обязывает его замыкать все свои события и смыслы в условно-вымышленной действительности, куда подлинная, внеположная действительность включается на правах одного из образов (как образ автора в «Евгении Онегине»). Сама «подлинность» в романе приобретает характер художественного приема, который приобщает ее к замкнутому миру вымысла. Оттого что «Новая Элоиза» написана в форме переписки, «Герой нашего времени» — в форме дневника, а «Бесы» — в форме хроники, они не перестают быть *чисто* художественными произведениями. Роман отличается от эпопеи своей ориентацией на «незавершенное настоящее», в противоположность «законченному прошедшему», но это есть лишь смена *внутрихудожественных* установок, и «настоящее» попадает в роман на тех же условиях «завершения незавершенного», на каких «прошедшее» попадало в эпопею. Устремленность за грани чистой художественности придавала роману на протяжении веков редкостный динамизм, богатство жанровых

¹ Цит. соч., с. 476.

оттенков и вариаций, но внутри, а не вовне художественной специфики; все, к чему ни прикасался роман, превращалось в «золото», даже сырая душевность и крик души, — если же превращения не происходило, значит, сырым (несделанным, незавершенным) оставался сам роман.

Что же касается эссе, то оно не «пользуется» указанными формами, а существует в них как в проявлениях собственной сути. «Моральная проповедь» и «философский трактат», интимное признание и вымышленная сценка, умозрительное построение и бытовая зарисовка — все это входит в возможности эссеистического жанра, единственная «обязанность» которого состоит в том, чтобы одновременно и попеременно пользоваться всеми этими возможностями, не абсолютизируя одну из них — потому что тогда эссе превратится в статью или дневник, рассказ или проповедь. Многожанровость и даже междисциплинарность — не только право, но и долг эссеистического творчества. Ибо оно как раз целиком исходит из того незавершенного настоящего, куда, как в чуждую область, устремляется роман, обреченный «завершать».

Эссе именно «положено» внутри становящейся реальности, куда оно стягивает все возможные формы ее осознания и освоения. Художественное, философское, нравственное, историческое — эссеистика как бы выворачивает наизнанку содержание всех этих сфер общественного сознания, выводит их из самодовлеющей замкнутости в тот мир человеческого опыта, который их производит. Художественные образы и философские понятия, исторические факты и нравственные императивы — все то, что порознь охватывается разными формами сознания, здесь обращается «вспять», на свои первичные предпосылки, на действительность авторского присутствия в мире, на всеобъемлющую ситуацию человеческого бытия, которая порождает все эти формы, не сводясь ни к одной из них. Парадокс эссеистического жанра в том, что он не включается в одну из глобальных систем, или «дисциплин», человеческого духа, как роман включается в художественную, трактат — в философскую и т. п., а, напротив, включает способы и орудия этих дисциплин в качестве своих составляющих. Роман — один из способов организации художественных образов, тогда как образность — лишь одна из возможностей эссеистики. То, что «превышение» составляет сразу два порядка, вовсе не означает, что эссеистика

превышает романистику по уровню творческих достижений — напротив, определенная жанровая узость способствует концентрации творческих усилий. Можно сказать, что роман настолько же превышает эссе по *уровню* развития (имеются ли эссе столь значительные, как «Дон Кихот» или «Братья Карамазовы»¹?), насколько уступает ему по *типу* развития. Эссе — жанр не внутри-, а сверхдисциплинарный, интегрирующий свойства таких систем, куда другие жанры входят в качестве элементов.

В эссеистике раскрылась некая бесспорная, самоподвижная основа, на которой могут объединяться и взаимопревращаться все способы человеческого освоения мира, потому что тут осваивается сама способность этого бесконечно многообразного освоения. Эссе есть не что иное, как «опыт», куда все виды познания и деятельности включаются в момент своей существенной незавершенности, тогда как завершенные их результаты глубоко различны и принадлежат сферам, имеющим как будто мало общего. Общее обнаруживается в начале, в той становящейся реальности личного опыта, откуда исходит всякое дальнейшее освоение и которая постигается эссеистом как нечто целостное, как возможность всех других возможностей, как начало начал. Само понятие «опыта» предполагает расширенное настоящее, которое вовлекает в поток становления и ставшее прошлое, и настоящее будущее. Ведь «опыт» — это одновременно и «попытка», эксперимент, результаты которого принадлежат будущему, и «пережитое», которое хранит и запечатлевает результаты прошедшего; но в «опыте» как таковом нет ни тех, ни других «результатов», а только сам процесс, «вечное настоящее», которое открыто во всех направлениях. В эссе человек предстает как испытанный своим прошлым и испытующий свое будущее, на переходе возможности и действительности, в точке предельного совпадения «я» с настоящим. «Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре перемениться, и не только произвольно, но и намеренно», — предупреждает Монтень (III, II, 19).

Разделение на образ и понятие, факт и гипотезу, «протокол» и «фантазию», эмоциональный выкрик и нрав-

¹ На эту тему см. интересные размышления О. Вайнштейн в ее эссе «Для чего и для кого писать эссе?» — «Литературная учеба», 1985, № 2, с. 215—217.

ственный императив, исповедь и проповедь — происходит потом, в области результатов, тогда как внутри *опыта*, в процессе своего порождения, они почти нерасчленимы, как некая живая протоплазма, духовное первовещество. Чтобы передать эту целостность опыта, эссеист должен прибегать и к философским, и к художественным, и к историческим, и ко всем другим возможным способам воплощения. Метафора и понятие, факт и вымысел, гипотеза и аксиома, гипербола и парадокс — именно на гранях и стыках этих разнородных приемов выявляется то, что не вмещается ни в один из них: растущий опыт, который имеет обоснование в самом себе и потому должен ставиться и переживаться вновь и вновь — «ибо всякое доказательство не имеет других оснований, кроме опыта» (II, XVII, 584). Все способы, какими человек осваивает мир, привлекаются к освоению самого человека и все-таки не равны ему. Какая бы сумма определений ни прилагалась к самому определяющему, он обречен оставаться неопределимым.

Таким образом, *неопределимость* входит в самое существо эссеистического жанра (если не называть его чересчур высокопарно — «сверхжанром», «синтетической формой сознания» и т. п.), который ближе и непосредственнее всего раскрывает самоопределяющую активность человеческого духа. Однако эта неопределимость вовсе не означает отсутствия у эссе какой-либо специфики — напротив, специфика легко узнается, интуитивно угадывается в большинстве образцов этого жанра. Сущность ее — именно в динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения. Если какой-то из них: образный или понятийный, сюжетный или аналитический, исповедальный или нравоописательный — начнет резко преобладать, то эссе сразу разрушится как жанр, превратится в одну из своих составляющих: в беллетристическое повествование или философское рассуждение, в интимный дневник или исторический очерк. Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного — в бытовой. Вот несколько фраз, взятых с одной страницы монтеневского заключительного эссе «Об опыте», — они принадлежат как бы разным типам словесности:

Философское умозрение: «Мы слишком много требуем от природы, надоедая ей так долго, что она вынуждена ли-

шать нас своей поддержки... устав от наших домогательств, природа препоручает нас искусству».

Заметка из дневника: «Я не очень большой любитель овощей и фруктов, за исключением дынь. Мой отец терпеть не мог соусов, я же люблю соусы всякого рода».

Художественный образ: «Мне особенно противно недостойное совокупление богини столь бодрой и веселой с этим божком плохого пищеварения и отрыжки, раздувшимися от винных паров».

Практический совет: «Я полагаю, что правильнее есть зараз меньше, но вкуснее, и чаще принимать пищу».

Физиологическое наблюдение: «Я согласен с теми, кто считает, что рыба переваривается легче мяса».

Нравоучение: «Самый ценный плод здоровья — возможность получать удовольствие: будем же пользоваться первым попавшимся удовольствием».

Воспоминания: «С юных лет я порою нарочно лишал себя какой-либо трапезы...»

Комментарий к сочинениям других авторов: «Я согласен с тем же Эпикуром, что важно не столько то, какую пищу ты вкушаешь, сколько то, с кем ты ее вкушаешь».

Афористическое обобщение: «Приятное общество для меня — самое вкусное блюдо и самый аппетитный соус» (III, XIII, 299).

Все приведенные отрывки объединяются темой еды, а главное — присутствием в них личного отношения к данной теме, что почти в каждой фразе выражено соответствующими вводными оборотами и местоимениями первого лица («я полагаю», «я согласен», «мне», «для меня» и т. п.). Перед нами, в жанре «опыта» — целостный опыт отношения данного субъекта к данному объекту, в данном случае — Монтеня к еде; и поскольку этот опыт целостен, он пользуется всеми возможными способами выражения, — теми, что присущи и высокой философии, и кулинарной книге, и аллегорической поэзии, и записной книжке. Тут есть и практические рекомендации, и теоретические умозаключения; общее и единичное; абстрактное и конкретное; воспоминание о прошлом и наставление на будущее. Кое-чего здесь нет, например, политических мнений, или физиогномических характеристик, или психологических самонаблюдений, которыми изобилуют «Опыты», но — повторяем — мы выбрали всего лишь одну стра-

ницу, чтобы в укрупненном виде продемонстрировать, как соседствуют и стыкуются у Монтеня элементы самых различных культурных подсистем.

Эссеисту совсем не обязательно быть хорошим рассказчиком, глубоким философом, чистосердечным собеседником, нравственным учителем — и одновременно все эти способности недостаточны для него. Силой мысли он уступает профессиональным философам, блеском воображения — романистам и художникам, откровенностью признаний — авторам исповедей и дневников... Главное для эссеиста — органическая связь всех этих способностей, та культурная многосторонность, которая позволяла бы ему центрировать в своем личном опыте все разнообразные сферы знания, выводить их из профессионально завершенных и замкнутых миров в непосредственно переживаемую и наблюдаемую реальность. По оценке английского эссеиста-романтика У. Хэзлитта, заслуга Монтеня состояла в том, что он первый имел смелость как автор говорить то, что чувствовал как человек.

Художник живет в мире вымышленных образов, философ — в мире отвлеченных понятий, публицист — в мире общественно-политических идей, автор дневника — в мире каждодневных событий и переживаний. Эссеист чужд подобным спецификациям, даже если они относятся к ближайшему и насущному. В эссе ближнее — быт, окружение — рассматривается с философской дистанции, а дальнее — прошедшие эпохи, художественные стили, философские идеи — с позиции житейской. Одно *примеривается* к другому — оттого эссе так богаты примерами, в которых раскрывается параллелизм разных уровней бытия, его аналогическая структура. Причем, в отличие от притчи, которая разворачивается в некоем абсолютном времени и пространстве, *пример* (как элемент эссеистического жанра) вписан в контекст конкретного опыта, это чье-либо суждение или случай из чьей-то жизни. Все *сущее* в эссе предстает как *при-сущее* человеку; *сущность* всех вещей раскрывается лишь в чьем-то *присутствии*. Эссеисту поистине не чуждо ничто человеческое, это своего рода правило жанра — разворачивать тему максимально широко, не упуская ни одной из возможных точек зрения. Поскольку автор здесь — не теолог и не политик, не психолог и не историк, вообще не специалист, достигший определенных знаний и умений, а просто человек, пробующий себя во всем, то именно «все» или «ничто», всеобщность

или неопределенность, могут служить наилучшими определениями этого жанра: «нечто обо всем».

Однако сама эта специфика эссе, состоящая в последовательном стирании всякой специфики, предъявляет к автору не менее, а даже более жесткие требования, чем рассказ или статья, роман или трактат. Там автор вверяет себя законам определенного жанра, который становится его помощником и наставником. Встроившись в некую сюжетную последовательность образов или логическую последовательность идей, художник или философ уже следуют критериям выработанной ими системы, тогда как у эссеиста с каждым пассажем заново создаются сами критерии, любая система, едва проявившись, должна разрушить себя — иначе разрушится само эссе. Нет ничего тяжелее и требовательнее жанровой свободы, сполна предоставленной эссеисту, — за нее приходится платить непрерывными поисками жанра для каждого очередного абзаца и чуть ли не строки, потому что предыдущие находки убеждают лишь в том, что они должны быть отброшены. На всем протяжении эссе идет непрестанный процесс жанрообразования — рождается не только высказывание, но и самый тип его: научный или художественный, дневниковый или проповеднический. За каждой мыслью или образом — обрыв, и все начинается сначала. Любая остановка в пределах одного жанра, попытка «перевести дух» противопоказана эссеисту, избравшему самый суровый и беспощадный «закон свободы», неутомимое странничество по разным областям духа. Эссеист — ничем не обеспеченный и потому достаточно беспечный автор, который каждый фрагмент своей работы начинает с абсолютного нуля, как человек, только что к ней приступивший.

В сущности, эссе — это как бы чистая словесность, сочинение как таковое, в самом широком и неопределенном значении этого слова, жанр для начинающих и неискушенных. В младших и средних классах школы ученики пишут сочинения на тему: «Как я провел лето», или «Собака — мой верный друг», или «Самый интересный день в моей жизни». — это и есть, по сути, «опыты», как недифференцированные осмысления-описания определенных сторон жизни со «своей» точки зрения. Впоследствии, в старших классах, жанр сочинения уже начинает дифференцироваться. В сочинениях по литературе на первый план выступает критическое, осмысляющее, понятийное начало; в этом же возрасте нередко развивается страсть

к собственно художественному сочинительству, к писанию стихов и рассказов; некоторые ведут дневники, где вникают в события и ощущения подлинной жизни. То, что нераздельно сочеталось в сочинении третьеклассника или пятиклассника, постепенно распадается на самостоятельные жанровые компоненты, знаменующие начало специализации. Эссеист же — это, так сказать, *профессионал дилетантского жанра*. Он становится мастером «сочинений на свободную тему», представителем *словесности как таковой*. Дилетантизм тут носит не случайный или приготовительный, а вполне сознательный и принципиальный характер — эссеист старается удержаться в границах целостного мышления, которое еще присуще подростку, но уже утрачивается в юности. Эссе — первая проба пера, которое еще не знает, что напишет, но хочет выразить сразу «всё-всё»; и в самых зрелых образцах этого жанра сохраняется тот же дух «пробности», одновременно всезнающей и несведущей.

3. ЭССЕ И МИФ

Если эссе сформировалось только в Новое время, благодаря тому перевороту, который поставил человеческую индивидуальность в центр мироздания, то что же было его аналогом в предшествующей культуре?

Выскажем сразу предположение, которое затем постараемся обосновать. Эссеистическое стремление к целостности, к объединению и соположению разных культурных рядов, возникло на месте той централизующей тенденции, которая раньше принадлежала мифологическому сознанию. Синтетизм эссе — это возрождение на гуманистической и личностной основе того синкретизма, который в древности опирался на нерасчлененность первобытного коллектива и имел внеличностную, космическую или теистическую ориентацию. Парадокс эссе в том, что оно своей рефлектирующей и индивидуалистической природой противостоит мифу и всяческому мифологизму, но не так, как обособившаяся часть противостоит целому, а как новообразованное целое противостоит первоначальному. Философия, искусство, история, разнообразные науки тоже противостоят мифу, из которого они изошли, — как специальное противостоит синкретическому, самостоятельно развившиеся компоненты — начальной неразвитой цельности. Эссеистика же пытается осуществить эту цель-

ность внутри расчлененной, развитой культуры, что, с одной стороны, резко противопоставляет ее мифу, с другой — ставит на аналогичное место в системе дифференцированной духовной деятельности. Эссеистика — отрицание сверхличной и нормативной мифологии и вместе с тем — наследование ее централизующих и синтезирующих возможностей, которые теперь надлежит осуществлять сознанию индивида.

О мифологизме в культуре XX века существует огромное количество исследований, в которых выделяются преимущественно три основные его разновидности. Во-первых, это авторитарный мифологизм, присущий некоторым тоталитарным идеологиям (нацистской, фашистской и т. п.) и ознаменованный образами вождей, мифологемами почвы и крови, пропагандистскими эмблемами и т. д. Во-вторых, это вульгарный мифологизм, присущий многим отраслям массовой культуры и выраженный в образах кинозвезд, детективных героев, рекламных клише, штампах тривиальной словесности. В-третьих, это авангардный мифологизм, присущий многим значительным художникам XX века, таким, как Кафка, Д. Джойс, А. Арто, С. Дали, С. Беккет, Э. Ионеско и др., и выражающий бессилие и ничтожность личности перед натиском отчужденных, сверхличных структур окружающего общества или собственного подсознания.

Как ни разнятся эти «мифологизмы», их роднит друг с другом и с древней мифологией самодовление таких идейно-фигуративных схем, которые безразличны к индивиду или прямо ему противостоят, персонифицируя власть над ним космических стихий, или социальных законов, или психологических инстинктов. Везде тут на первый план выступает власть «коллективного бессознательно-го» — антииндивидуальное и антирефлексивное начало мифологизма, которое в «авторитарной» и «вульгарной» его разновидностях воспринимается позитивно, как героическое или идиллическое, возвышенное или прекрасное, а в «авангардной» разновидности — негативно, как ужасное, гротескно-чудовищное, вызывающее маниакальный страх, или истерический смех, или полное оцепенение перед лицом неумолимого абсурда.

Однако ни один из этих «мифологизмов» не выполняет основной функции, принадлежащей собственно мифологии, которая, по точным словам Е. М. Мелетинского, «ориентирована на преодоление фундаментальных антино-

мый человеческого существования, на гармонизацию личности, общества и природы»¹. Внеличностный характер древней мифологии обеспечивал ей гармоническое соответствие культурному состоянию первобытного коллектива. Но в Новое время любые попытки воспроизвести или заново создать деперсонализированную, массовую мифологию лишают ее основного свойства и ценности — целостного характера, способности всесторонне воплощать духовную жизнь нового культурного субъекта, которым взамен человеческой массы становится индивид.

Замечательная особенность эссеистики в том, что целостность создается не исключением и отчуждением личности, как в неомифологических формах, а поступательным ее самораскрытием, освоением всех способов миропостижения как возможностей ее собственного растущего бытия. Будучи по видимости антимифологичной, отправляясь от индивидуальной рефлексии, эссеистика по сути берет на себя в Новое время ту функцию объединения, консолидации разных областей культуры, какую в древности исполняла мифология.

Эта функциональная общность эссе и мифа опирается на их глубокое структурное сходство, несущее, конечно, и отпечаток огромных эпохальных различий. Одно из главных свойств мифа, на которое указывают практически все исследователи, — совпадение в нем общей идеи и чувственного образа. Эти же начала сопрягаются и в эссе, но уже как самостоятельные, выделившиеся из первичного неразличимого тождества — идея не персонифицируется в образе, а свободно сочетается с ним, как сентенция и пример, факт и обобщение.

Так, в опыте «Об отвлечении» Монтень рассуждает о том, что отвлечением и рассеянием мы скорей избавляемся от горя, преодолеваем препятствие, чем прямым сопротивлением и борьбой. Эта мысль неоднократно формулируется в общем виде — и одновременно проводится через ряд конкретных примеров. Рассказывается, как посредством отвлечения Монтеню удалось утешить одну даму; о французском полководце, который мнимыми предложениями усыпил бдительность противников; о Плутархе, который, оплакивая умершую дочь, отвлекает себя воспоминаниями о ее детских проказах, и т. д. Каждый образ не толь-

¹ Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 377 (ст. «Мифология»).

ко подтверждает прежде высказанную мысль, но в своей конкретности содержит что-то еще, за что цепляется следующая мысль, приводя для своего подкрепления новый образ, который опять-таки слегка меняет ход рассуждения. Образ и мысль не столько совпадают, сколько сцепляются своими частями, оставаясь открытыми для новых и новых сцеплений. Так создается непрерывность движения, перетекания содержания из абстрактности в конкретность: образ и понятие открываются друг другу неизвестными, неосвоенными сторонами, возрастая благодаря этой взаимной несводимости.

В мифе те же составляющие соединены более жестко, не разделяясь и не вступая в новые сочетания. Например, Иппомен, состязаясь в беге с быстроногой Аталантой, одержал победу, роняя поочередно три яблока, врученные ему Венерой, чтобы рассеивать внимание соперницы... Этот древнегреческий миф, приведенный Монтенем, воплощает уже знакомую нам идею: «отвлечение как путь к победе». Но эта идея целиком растворена в образности мифа, в его сюжете и персонажах, и лишь эссеистический подход извлекает ее оттуда в более или менее обобщенном виде.

В эссе мысль преломляется через несколько образов, а образ толкуется через ряд понятий, и в этой их подвижности друг относительно друга заключено новое качество рефлексивности, релятивности, которым эссеистический мыслеобраз отличается от мифологического. Сколько бы ни привлекалось образов для подтверждения мысли, они не могут вполне быть равны ей; сколько бы понятий ни привлекалось для истолкования образа, они тоже не могут до конца исчерпать его. Отсюда энергичное саморазвитие эссеистического мыслеобраза: он каждый миг неполон, несамодостаточен, требует все новых «показаний» со стороны образа и все новых «доказательств» со стороны понятия. Образ и понятие уже вышли из мифо-синкретического тождества, развились в самостоятельные сущности, которые теперь могут сколько угодно объяснять друг друга, но не сливаться окончательно.

Такой мыслеобраз, составляющие которого находятся в подвижном равновесии, частью принадлежат друг другу, частью же открыты для новых сцеплений, входят в самостоятельные мыслительные и образные ряды, можно было бы назвать *«эссемой»*, по аналогии с *«мифологемой»*, составляющие которой связаны синкретически, нерасчле-

ненно. Как единица эссеистического мышления, эссема представляет собой свободное сочетание конкретного образа и обобщающей его идеи. При этом факт остается фактом, идея — идеей, они скреплены не обязательным, не единственным образом, но через личность того, кто соединяет их в опыте самосознания.

И тут выступает еще одно важнейшее свойство эссе, уподобляющее его мифу, — «правдивость». «Содержание мифа мыслится первобытным сознанием вполне реальным... Для тех, среди кого миф возникал и бытовал, миф — «правда», потому что он — осмысление реально данной и «сейчас» длящейся действительности...»¹ Эссе, в противоположность художественным фантазиям и философским абстракциям, выводит свои мыслеобразы в сферу подлинного, непосредственно переживаемого, сейчас длящегося бытия. Эти мыслеобразы истинны не в каком-то условном смысле, а постоянно подтверждаются примером авторской жизни. Эссе, подобно мифу, не только сплавляет общую идею с чувственным образом, но их вместе — с протекающей реальностью.

Но этот синтез абстрактного, конкретного и реального носит в эссе опять-таки более свободный и подвижный характер, чем в мифе. Тут имеется в виду не «высшая реальность», к которой причастны все члены коллектива, а реальность личного опыта, который достоверен лишь постольку, поскольку сознательно подчеркивает свою ограниченность и относительность. «Я люблю слова, смягчающие смелость наших утверждений и вносящие в них некую умеренность: «может быть», «по всей вероятности», «отчасти», «говорят», «я думаю» и тому подобные» (III, XI, 233—234). На место «знания» Монтень выдвигает гносеологическую категорию «мнения» (*opinion*), которая устанавливает приблизительное, колеблющееся соответствие между познающим и познаваемым. Знание *утверждает*, мнение *допускает*, оставляя место сомнению. В отличие от мифа, эссе разворачивается в ситуации культурной расчлененности, когда рядом с мнением автора существует огромное разнообразие других мнений, которые тоже вбираются в эссе в качестве *со-мнений* или *сомнений*, то есть либо излагаются как чужие, либо вносят оговорки в изложение своего. Сомнение — это как бы совесть мнения, его сознание собственной неокончатель-

¹ Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология. — В кн.: Мифы народов мира, т. I. М., 1980, с. 13.

ности, относительности, которое определяется новым, гораздо более подвижным, чем в мифе, соотношением субъекта и объекта. Между ними уже не тождество, а пространство предположения и возможности, в котором эссеистическая истина раскрывает себя. Объективность достигается не отказом от субъективности, а полным признанием и выявлением ее в качестве таковой. «Кто хочет знания, пусть ищет его там, где оно находится... Я стремлюсь дать представление не о вещах, а о себе самом...» (II, X, 356). Но так и достигается подлинное знание — через признание его неполноты, через мнение, к которому прибавляется сомнение.

Монтень придавал символическое значение надписи, начертанной на коромысле его весов: «Что знаю я?» (II, XII, 462). Действительно, этот вопрос — центральный в миросозерцании Монтеня, единственная неподвижная точка во всей «качающейся» системе его «Опытов». «Весь мир — это вечные качели» (III, 2, 19). Эссе — не единство мысли-образа-бытия, но именно опыт их соединения, попытка уравнивания. Весы, на одну чашу которых положен факт, а на другую — идея, находятся в постоянном колебании, — устойчивым, как основание коромысла, остается лишь сомнение. Само французское слово «эссе» произошло от латинского *exagium*, что означает «взвешивание». Подвижное равновесие составляющих входит не только в существо, но и в название жанра.

Установка на мыслеобразную целостность влечет за собой еще одно существенное сходство эссе и мифа: парадигматический способ организации высказывания. Леви-Строс в своем известном анализе мифа об Эдипе показал, что миф должен читаться не только по горизонтали, как последовательность рассказанных в нем событий, но и по вертикали, где ряд событий выступает как вариация некоторого инвариантного смысла. Например, среди сюжетно отдаленных, прямо не связанных элементов фиванского цикла выделяются две группы, объединенные переоценкой или недооценкой отношений кровного родства:

ПЕРЕОЦЕНКА

Кадм ищет свою сестру Европу
Эдип женится на своей матери
Антигона хоронит своего брата

НЕДООЦЕНКА

Спартанцы убивают друг друга
Эдип убивает своего отца
Этеокл убивает своего брата¹

¹ Подробнее см.: Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с. 191.

Парадигматическое построение мифа не осознается его носителем и вскрывается лишь исследователем. В эссе же оно вполне целенаправленно проводится автором, из объекта исследования становится сознательным методом творчества. По своей первичной структуре эссе — это, в сущности, каталог, перечень разнообразных суждений, относящихся к одному факту, или разнообразных фактов, подтверждающих одно суждение.

В обнаженном виде эта эссеистическая парадигматика, упраздняющая временную последовательность, выступает в китайских и японских образцах жанра. Приведем отрывок из «Записок у изголовья» Сэй-сёнагон — дан 79:

«То, что невыносимо:

когда человек, по своей охоте нанявшийся на службу, притворяется утомленным, — чувствовать, что это надо-едает;

когда у приемыша неприятное лицо;

против желания дочери, взяв в зятя человека, к которому она равнодушна, печалиться, что не подумали как следует».

Части текста не связаны временной или причинно-следственной связью, но сопологаются как варианты одного инвариантного смысла, вынесенного в заглавную строку («то, что невыносимо»). Те столбцы значимых элементов, которые исследователь выписывает из мифологического сюжета при его структурном анализе, наглядно выступают в композиционной схеме эссеистических текстов.

Поначалу и монтеневские «Опыты», как показывает история их возникновения, представляли собой выписанные из разных книг суждения на одну тему, к которым автор добавлял собственные; или почерпнутые из разных источников примеры, иллюстрирующие какую-нибудь нравственную сентенцию, афоризм. Вот по какой схеме строится эссе, открывающее «Опыты» (первая его часть):

I.0.0. «Различными средствами можно достичь одного и того же» (идея-инвариант, выраженная в заглавии).

I.1.0. Растрогать победителя можно как покорностью, вызывающей сострадание, так и твердостью, вызывающей восхищение (конкретизация инварианта).

I.2.0. Эдуард, принц Уэльсский, наткнувшись на доблестное сопротивление трех французов, пощадил всех остальных горожан.

I.2.1. Скандербег, властитель Эпира, пощадил убежавше-

го от него солдата, потому что тот внезапно обернулся и встретил его со шпагой в руках.

1.2.2. Император Конрад III восхитился мужественным поведением женщин осажденного города и поэтому помиловал их мужей... (примеры-варианты).

В основе монтеневских опытов лежит та же структура, что и в японских дзуйхицу: идея-инвариант — и ряд ее иллюстраций, или образ-инвариант — и ряд его интерпретаций. Разумеется, эта структура может бесконечно усложняться: идея-инвариант сменяется образом-инвариантом; одна из вариаций превращается в инвариант следующей парадигмы и т. п. Так, вторая часть вышеуказанного монтеневского опыта строится как симметрическое дополнение первой: «разные поступки — одно следствие» — «один поступок — разные следствия» (твердость побежденных может как растрогать, так и ожесточить победителя, чему приводятся соответствующие подтверждения). В итоге выстраиваются грандиозные иерархии примеров и обобщений, с их взаимными включениями и переключениями, громоздятся системы, в своей сложности не уступающие мифологическим. При этом неизменным остается само парадигматическое устройство эссе, к которому можно применить левистросовское определение мифа как машины по уничтожению времени. Тут господствуют не сюжетные или логические последовательности, а семантические аналогии и параллели.

Этим, кстати, объясняется существенная, жанрообразующая краткость эссе и мифа в сравнении с такими «линейными» формами, как роман и эпопея, которые развертывают действие во времени. Если для повествовательных жанров основная единица — *событие*, то, что случилось в определенный момент времени, то для «объяснительных», каковыми являются миф и эссе, — *обычай*, то, что происходит всегда, свойственно тому или иному человеку, народу, укладу жизни. Тут существенно не то, что было однажды, а то, что бывает вообще, регулятивный принцип индивидуального или коллективного поведения.

На связь мифа и обряда исследователи давно обратили внимание, порою даже толкуя первый как словесную запись и объяснение последнего. Точно так же и в эссе едва ли не ведущая роль принадлежит описанию и осмыслению обмирщенных обрядов — обычаев, привычек, склонностей, присущих разным народам и личностям. Среди

них на первом месте — нрав самого автора, тоже описанный как ряд правил, причуд, обыкновений. В маленьком эссе «О запахах» — около десятка «нравоописаний»: о скифских женщинах, которые мазали и пудрили себе тело; о тунисском короле, кушанья которого начиняются душистыми пряностями; об употреблении ладана и других ароматов в церквах и т. д.; наконец, о предрасположенности самого Монтеня: «удивительно, до какой степени пристаю ко мне всевозможные запахи...» Все это говорится и мыслится в настоящем «узуальном» времени («узус» — обычай, обыкновение) — любое происшествие, высказывание, хотя бы и однократные, переводятся в аспект многократности, повторяемости, выступают как проявление устойчивых качеств. Даже обращение к прошедшему служит лишь объяснению и подтверждению каких-то ныне действующих закономерностей. «...Я мало подвержен тем повальным болезням, которые передаются ...через зараженный воздух. В свое время я счастливо избег таких заболеваний, свирепствовавших в наших городах и среди войск» (I, V, 279). Если миф преимущественно оперирует «прецедентами», которыми прошлое задает образец настоящему, то эссе — «примерами», которыми настоящее привлекает себе на службу прошедшее. В мифе описание обряда выступает как норма, регулирующая поведение коллектива; в эссе осуществляется как бы саморегуляция авторской личности, «нрав» которой не столько описывается как образец, сколько исследует и преобразует себя посредством данного описания-размышления, самоопределяется через сравнение с нравами других людей, времен и народов, выявляется в своей несвершенности и открытости перед будущим. Но при всем различии мифа и эссе их объединяет направленность на самую категорию *обычая* как наиболее целостную, объемлющую все многократные и многообразные проявления коллектива и индивида¹.

Итак, мы наметили ряд признаков, сближающих эссе с мифом: (1) гносеологический — соединение чувственно-

¹ Именно эта проблемная направленность эссе на своеобычный, порой прихотливый нрав самого автора отличает данный жанр от собственно нравоописательной литературы (типа «Нравов Растеряевой улицы» Г. Успенского), где утрачена регулятивная функция, свойственная мифу: обычай берется как нечто застывшее, принадлежащее объективной действительности, а не выражение магической воли коллектива или нравственного воления личности.

конкретного и обобщенно-интеллектуального в *мыслеобразе*; (2) онтологический — предполагаемая достоверность и правдивость этих мыслеобразов, внедренность их в *бытие*; (3) структурный — *парадигматическая* организация высказывания; (4) тематический — ориентация на *обряд* и *обычай*, наиболее устойчивые и целостные формы человеческого существования.

Однако именно в моментах наибольшего сближения эссе с мифом обнаруживается их существенное различие, обусловленное *синкретическим* характером одного и *синтетическим* — другого: (1) в эссеистическом мыслеобразе составляющие могут свободно замещаться, одна мысль сочетается с разными образами, тогда как в мифологеме они нерасторжимы; (2) в мифе мыслеобраз отнесен к высшей, абсолютной реальности, тогда как в эссе погружен в реальность становящуюся и обретает бытийную достоверность лишь в точке настоящего, в личном опыте автора; (3) парадигматическая структура мифа является бессознательной и скрывается под сюжетной связью рассказа, тогда как эссе вполне сознательно строится по принципу каталога, варьирования инвариантов, творчески создается по той модели, какую в мифе открывает исследователь; (4) то, что в мифе выступает как издревле заданный *обряд*, сакральный образец и прецедент, в эссе осмысливается как *обычай* (один из многих), по контрасту или аналогии с которым выявляется *нрав* самого автора — сравнение разных обычаев позволяет осуществлять нравственную саморегуляцию личности.

Эссе в Новое время берет на себя функцию мифа — функцию целостности, опосредования философского, художественного и исторического, или мысли, образа и бытия; но осуществляется это именно в духе Нового времени, которому целостность дается только в опыте ее достижения, в подвижно-колебательном равновесии составляющих, как задача, а не данность.

4. ЭССЕМА И МЕТАФОРА

Покажем конкретно, как работает эта установка на новую целостность, специфическую для мышления Нового времени, в прозе Марины Цветаевой, одного из самых блестящих эссеистов XX века.

Известный очерк-воспоминание о М. Волошине «Живое о живом» начинается так: «Одиннадцатого августа — в Коктебеле — в двенадцать часов пополудни — скончался

поэт Максимилиан Волошин». Эмпирический факт, сообщенный с предельной протокольной сухостью и строгостью, вплоть до часа смерти. И далее, не отступая ни на миг от этого факта, Цветаева придает ему такой расширительный смысл, что он одновременно становится мыслительной универсалией, которой для воплощения не требуется никакого вымысла — она живет во плоти все того же единичного и абсолютно достоверного события. «Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти — удовлетворенность: в полдень: в свой час». Час смерти оказывается не случайным, он — *свой* для Волошина, это *свойство* его личности, которое пока еще утверждается лишь силой любящего и понимающего чувства. А затем следуют «доказательства»: полдень из часа дня превращается в час природы, любимой Волошиным, в час места, где он жил, — мотив стремительно варьируется, укрепляясь в своем инвариантном, сверхвременном и сверхпространственном значении:

«В полдень, когда солнце в самом зените, то есть на самом темени, в час, когда тень побеждена телом... — в свой час, в волошинский час.

И достоверно — в свой любимый час природы, ибо 11 августа (по-новому, то есть по-старому конец июля) — явно полдень года, самое сердце лета.

И достоверно — в самый *свой* час Коктебеля, из всех своих бесчисленных обликов запечатлевающегося в нас в облике... полдневного солнца...

Итак, в свой час, в двенадцать часов пополудни, кстати, слово, которое он бы с удовольствием отметил, ибо любил архаику и весомость слов, в свой час суток, природы и Коктебеля».

Образ расширяется образом и восходит постепенно к обобщенности понятия; полдень дня и года, полдень времени и места, полдень — любимая природа и любимое слово — сквозь все эти наслоения проступает категория «полуденного», как некоего всеобъемлющего типа существования, персонифицированного в Волошине. И наконец, Цветаева доводит это обобщающее, но сохраняющее образность ступенчатое построение до логического — «мифологического» предела:

«Остается четвертое и самое главное: в свой час сущности. Ибо сущность Волошина — полдневная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с

телами без теней... И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифомистический, как полночь. Час Великого Пана, *Démon de Midi*, и нашего скромного русского полуденного...»¹

Полдневна уже не только природа вокруг Волошина, но он сам, весь, до глубины своей личности и творчества. Так образ постепенно раскрывает свои обобщающие свойства. Вопрос в том, что это за тип образа. Очевидно, что не чисто художественный, ибо в нем нет никакого вымысла — все такое, как есть, непреображенное, подлинное до мельчайших деталей («парусина, полынь, сандали»), и недаром Цветаева повторяет, настаивает: «И достоверно — ...И достоверно — ...» Для мифа существеннее всего достоверность, которая в древности облекалась в вымысел, а затем стала освобождаться от него, — вот почему сам *дух* мифологии переходит в документальное, подтвержденное фактами повествование (тогда как беллетристике достается в наследство от мифологии именно фантазия как условная *форма* достоверности). Но одновременно этот цветаевский образ, который одной своей, «свидетельской», стороной прикасается к факту, другой, мыслительной, дорастает до понятия, до чистой, абсолютной, внесобытийной сущности человека как воплощенного Полдня. Через этот образ самый достоверный факт непосредственно сочетается с самой обобщенной идеей — и при этом сохраняет все пластическое богатство и выпуклость образа, как единичной личности, в которой всё — сущность, и сущности, в которой всё — личность.

Казалось бы, самое верное определение, которое здесь напрашивается, — миф, тем более что Цветаева сама проводит такую параллель, говоря о древнегреческом Великом Панае, французском Демоне Полдня и русском полуденном. Но разумеется, цветаевского Волошина нельзя прямо, без кавычек, поместить в этот мифологический ряд — за его образом стоит историческая и биографическая реальность (далее раскрытая Цветаевой), которая не сводится к идее полдня, так же как идея полдня не сводится к личности одного поэта Волошина. Это «миф», опровергающий свою собственную коллективистскую и синкретическую природу, «миф», созданный одним чело-

¹ Цветаева Марина. Сочинения, т. 2. Проза. М., 1980, с. 190—192.

веком об одном человеке и показывающий процесс своего создания — воистину «живое о живом». И только такой образ, который «миф» и одновременно «не-миф», может считаться целостным и достоверным для сознания Нового времени. Если бы Цветаева отсекала в Волошине все, что не вмещается в созданный ею квазимифологический образ «человека-полдня», это было бы уже о «мертвом». Целостность живет тем, что знает и превосходит свою конечность, свое непосредственное тождество с собой, на котором застывает традиционный, древний, синкретический миф.

Такой «открытый» тип построения мыслеобраза является специфическим именно для эссеистики, поэтому мы и предложили назвать его «эссемой» (по той же словообразовательной модели, которая применяется ко многим единицам какого-либо структурного уровня, например, «мифологема», «идеологема», «фонема», «лексема»...). Этот термин может в какой-то степени восполнить недостающее нашей теории представление об особом типе квазимифологического образа, чрезвычайно распространенном в современной словесности. Обычно — и на Западе, и у нас — его так и именуют: мифологема. Но следует различать структурную единицу подлинной, синкретической мифологии — и структурную единицу эссеистики, где единство образа, понятия и бытия воссоздается на основе развитой и расчлененной культуры. Эссема — это мыслеобраз, который может бесконечно приближаться к мифологеме, как к своему пределу, но никогда с ней не совпадает, ибо являет собой порождение индивидуального сознания, которое прекрасно сознает себя таковым и не выдает понятие за образ, образ за действительность, не утверждает их тождества в качестве аксиомы, но допускает в качестве гипотезы. Эссеистическое сознание, оставаясь открытым и творческим, не поддается соблазнам псевдомифологизирования, оно обнажает сам процесс своей деятельности — и в то же время не впадает в бесконечную рефлексю, а снимает ее в образах, раздвинутых до обобщений. При этом не скрываются промежуточные звенья, опосредующие предельно частное и предельно всеобщее. Эссема — это потенциальная мифологема, показанная в своем росте. В приведенном отрывке из Цветаевой развернуты все стадии восхождения от эмпирического факта — через образы разной степени обобщенности — к синтетическому мыслеобразу, и сама эта

обнаженная динамика отличает эссею от готовых, свернутых, застывших мифологем древности и псевдомифологем современности.

Надо сказать, что процесс порождения эссеистического мыслеобраза во многом воспроизводит — только в обратном порядке — тот процесс расщепления мифа на образ и понятие, который начался в ранней античности и привел к возникновению наук и искусств. Кризис древнего синкретизма выразился в том, что миф постепенно метафоризировался, превращался в иносказание, его смысл отрывался от предметности и становился все более умозрительным, отвлеченно-понятийным. «Старый образ, — по словам О. Фрейденберг, — это образ мифологический, конкретный, с одномерным единичным временем, с застывшим пространством, неподвижный, бескачественный и результативный, то есть «готовый» без причинности и становления. Вот этот самый образ начинает получать еще и второе значение, «иное»... Иносказание образа носит понятийный характер: конкретность получает отвлеченные черты, единичность — черты многократности...» Такова «гносеологическая предпосылка античной переносности»¹: миф, превращаясь в метафору, теряет безусловную связь своих составляющих. Его прямое значение, все больше довлея себе, перерастает в констатацию факта; переносное — в формулировку понятия; сама связь двух значений, все более условная, игровая, приобретает свойство сравнения, тропа, иносказания. Так возникли и обособились три типа мышления, которые зрелая античность противопоставила мифологическому: исторический, философский, художественный.

В новых попытках обрести целостность мышления, характерных в особенности для XX века, метафора, как двуединство значений, выполняет по-прежнему важную роль — но она осваивается в противоположном направлении, в перспективе не раздвоения, а нового единства своих составляющих. Как мы видели, в цветаевском эссе метафора не отвлекает общего от единичного, а напротив, привлекает одно к другому, работает на их воссоединение. Полдень становится воплощением «волошинского», Волошин — воплощением «полдневого». Можно сказать, что эссея — это метафора, преодолевающая собственную

¹ Фрейденберг О. М. Образ и понятие. — В ее кн.: Миф и литература древности. М., 1978, с. 189, 188.

условность и фигуральность, заново вбирающая, с одной стороны, факт, с другой — понятие, когда-то выделившиеся из мифа.

Если мифологема — это отдаленное прошлое метафоры, то эссема — ее возможное будущее. Метафора представляет исторически промежуточную познавательную ступень, на которой расторгается прежнее тождество предметности и понятийности и создается предпосылка нового, более свободного их единства. Эссема — первый намек на эту растущую постметафорическую целостность понятия-образа-бытия, в чем угадывается признак зрелых времен, движущихся к внутреннему завершению, духовной полноте — «плероме» (эсхатологический термин гностиков). В настоящее время нам дано засвидетельствовать лишь самое начало гносеологического процесса, последствия которого могут быть столь же огромны, как метафоризация мифа и рождение на этой основе истории, философии и искусства.

5. ЭССЕИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ФИЛОСОФИИ

Эссеистическое сознание не было бы целостным, если бы не вовлекало так или иначе в свою орбиту другие, более специализированные области освоения действительности. Подобно тому как в эссеме сочетаются и взаимодействуют образ и понятие, эссеистика в целом оказывается той сферой, к которой все более явственно тяготеют в своем развитии и чистое образотворчество, и понятийное мышление.

Этот процесс расшатывания традиционных жанровых и гносеологических перегородок нашел свое предварение в так называемой «романизации». По мысли М. М. Бахтина, всесторонне описавшего этот процесс, «в эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»... Роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»¹. С этими изменениями, во главе которых идет роман, М. Бахтин связывает и возможные передвижения в границах художественного и нехудожественного, литературы и нелитературы, вообще всяческого «спецификама», который не установлен от века раз и навсегда.

¹ Бахтин М. Цит. соч., с. 450, 451.

Романизация разных жанров, действительно, широко развернулась примерно с середины XVIII века, но параллельно, а в XX веке, заговорившем о кризисе романа, даже с явным опережением происходит другой процесс — *эссеизации* разных литературных жанров, и прежде всего — самого романа. Причем второй из этих процессов является развитием и углублением первого. Ведь важнейшее свойство романа, которое М. Бахтин считает опорой его жанровой экспансии, — «живой контакт с неготовой, становящейся современностью» — наиболее последовательно и целеустремленно воплощается в эссе и по сути представляет внутри самого романа эссеистическую зону его контакта с внероманным миром. Все-таки главное в романе, его жанровая доминанта, — это создание особой, замкнутой в себе, вымышленной действительности, которая вбирала бы современность, но в претворенном виде, отгораживая от подлинной, вовне текущей современности. Вот почему романизация литературы, осовременивание ее художественного мира, последовательно развиваясь, переходит в эссеизацию, перешагивает сами рамки художественной условности. В своей приверженности настоящему эссе опережает роман и указывает ему творческую перспективу, поскольку не вымышляет особую действительность, не специфицирует образ как художественный, а выводит его на простор той действительности, в которой живут автор и его читатели.

Таким образом, «незавершенное настоящее» сначала вторглось внутрь эстетически завершенной реальности, чтобы потом — уже эссеистически — разомкнуть ее и вывести в незавершаемый мир вокруг литературы. Роман эссеизировался не в результате внешнего воздействия на него со стороны эссеистики, а в процессе собственного становления навстречу действительности, переступающего одна за другой все границы традиционной условности. Роман преодолел приверженность к прошлому и мифологическую ориентацию, свойственную эпосе, но, чтобы окончательно утвердиться в настоящем, разомкнуться навстречу *новому*, ему потребовалось отчасти преодолеть и себя, свою одержимость «фикциями», иллюзионистскими остатками мифологического мировосприятия. Тот «самосуший мир воображения», которым так дорожили традиционные романисты, стремясь погрузить в него читателя «с головой», стал постепенно приподниматься и показывать свои основания — например, у Стерна в «Тристраме Шенди»,

у Пушкина в «Евгении Онегине». Романские островки тут омыты уже со всех сторон волнующейся, беспокойной рефлексией, которая вводит на страницы романа образ автора, показывает ту действительность, которая порождает вымысел и объемлет его собой. Так называемые «лирические отступления», которыми столь богат роман Пушкина, большей частью вовсе не лиричны, в них нет того непосредственного самовыражения, которое характерно для лирического рода литературы. Это эссеизированная ткань романа, те нити, которыми он вплетен в окружающую действительность и прежде всего в биографический опыт самого автора. В лирике «я» выражает себя прямо, нерасчлененно, в эссеистике оно выступает не только как субъект, но и как объект высказывания, его отношение к себе опосредуется анализом, рефлексией. В «Евгении Онегине», согласно общепринятой терминологии, нет «лирического героя», но есть «образ автора», — существенная разница, указывающая на эссеистический, а не лирический способ присутствия в романе личности Пушкина. Более подробный исторический анализ мог бы показать, как в «Евгении Онегине» — через посредство байроновского «Дон Жуана» — преломились развитые традиции европейской, в особенности английской эссеистики, достигшей расцвета в эпоху романтизма.

Эссеизм, проникая в роман, окончательно демифологизирует его образность, выводит к тем жизненным основаниям, из которых она развилась. Но это лишь одна функция эссеизма — аналитическая, наиболее разработанная в английской традиции, восходящей к Л. Стерну. Тут самый характерный прием — комментарий всего происходящего с точки зрения того, «как это делается», выход в прямое общение с читателем и т. п.

Но эссеизм обладает и синтетической способностью — не только демифологизировать художественную образность, сводя ее во *внехудожественную* реальность, но и универсализировать эту образность, возводя ее к *сверххудожественным* обобщениям. При этом образ не «остраивается», становясь предметом рефлексивной игры, а напротив, разрастается, усваивает внеположные ему фактологические и абстрактно-логические функции, обретает более высокий онтологический статус, как некая *идеореальность*, предельно обобщенная и вместе с тем жизненно достоверная. В этом направлении ориентировали словесное искусство немецкие романтики, предназначая ему в грядущем

щем роль новой мифологии, целокупно вбирающей историю, философию, религию. Когда эти «мифологические» потенции творчества осуществлялись поступательно, а не регрессивно, вели к новому типу целостности, а не к стилизации древних синкретических форм, то «мифологизация» словесности по сути означала ее эссеизацию, что и обнаруживается в таких типично романтических жанрах, как эссеизированный роман или повесть («Люцинда» Ф. Шлегеля, «Ученики в Саисе» Новалиса и т. д.).

В русской литературе эссеизацию синтетического типа можно найти у Гоголя, например, в «Невском проспекте». Произведение состоит из трех частей: в первой Невский проспект предстает как реальность, хорошо знакомая каждому петербуржцу и обрисованная с будничной обстоятельностью, в жанре физиологического очерка: «здесь вы встретите... в двенадцать часов... с четырех часов...» Во второй части рассказана история двух молодых людей, выхваченных автором из толпы, гуляющей по проспекту, — здесь Невский проспект образует пространство вымышленной действительности, как роковое место, где зарождаются губительные страсти, обманчивые надежды. Наконец, в третьей части Невский проспект предстает уже как реальность высшего, метафизического порядка, идея которой раскрывается предельно обобщенно и даже с привлечением мифологии: «О, не верьте этому Невскому проспекту! ... Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! ... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него... и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Невский проспект у Гоголя — целостный мыслеобраз, в сложной диалектике которого собственно художественный эпизод выступает как переходный момент, опосредующий эмпирическую реальность и универсальную идею Невского проспекта.

Конечно, с традиционной точки зрения, очерковая экспозиция и философско-мифологический финал — это вспомогательные элементы, включенные в художественное повествование и «служащие раскрытию основной идеи». Но правомерно и обратное утверждение: история художника Пискарева и поручика Пирогова — одна из вариаций, разыгранных внутри эссеистической парадигмы данного произведения на общую тему «улицы-лжи», «города-обмана», одно из доказательств того, что «он лжет во

всякое время, этот Невский проспект». Эссеистическая система встраивается в беллетристическую так, что каждая может рассматриваться как интерпретация другой. Не случайно «Невский проспект» входил в «Арабески» — сборник универсального содержания, где художественные произведения соседствовали с очерками и статьями: здесь это сочетание внесено в границы одного произведения.

Такая взаимовключенность, взаимопреломленность двух начал становится особенно характерной для литературы XX века. Многие произведения, по традиции заносимые в разряд художественной словесности, на самом деле представляют собой беллетризованные эссе, которые одновременно могут, конечно, интерпретироваться и как эссеизированные романы и повести. Томас Манн назвал свою «Историю об Иакове» (первую часть тетралогии «Иосиф и его братья») «фантастическим эссе»¹ — и это же емкое жанровое определение, включающее *вымысел* в систему целостного мышления, может быть отнесено к другим крупнейшим созданиям немецкоязычной словесности — к «Игре в бисер» Г. Гессе и к «Человеку без свойств» Р. Музиля².

Вообще в XX веке не так уж легко назвать значительных представителей мировой литературы, у которых эссеистическое начало не проникало бы в той или иной степени в строение образа, аналитически расщепляя его художественную целостность и одновременно включая в целостность более высокого синтетического порядка. Т. Манн и Г. Гессе, П. Валери и А. Жид, А. Мальро и А. Камю, А. Бретон и А. де Сент-Экзюпери, Г. Честертон и Д. Б. Пристли, М. де Унамуно и Э. Канети, Г. Миллер и Н. Мейлер, Я. Кавабата и Кобо Абэ — через творчество этих и многих других писателей эссеистика выхо-

¹ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 179.

² Кстати, именно Р. Музилю принадлежит заслуга в отчеканивании самого слова и понятия «эссеизм», который он рассматривает как экспериментальный способ существования, как особый вид освоения действительности, равноценный науке и поэзии, и даже как утопию, призванную охватить единство сущего и возможного. «Примерно так же, как эссе чередую своих разделов берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, — ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие, — примерно так же следовало... подходить к миру и к собственной жизни». — В кн.: «Человек без свойств», т. 1. М., 1984, с. 291 (глава «И земля, а Ульрих в особенности, преклоняется перед утопией эссеизма»).

дит за пределы одного жанра на главную магистраль литературного развития, широко проникает во все роды и жанры словесности. У М. Пруста эссеизируется эпопея, образы которой на глазах читателя рождаются из размышлений и воспоминаний автора-героя; у Т. Манна — роман, куда вводятся «элементы анализирующей эссеистики, комментирования, литературной критики, научности»; у Ф. Кафки — новелла, которая часто строится как деловой отчет или научное сообщение, включая моменты классифицирующего, типологизирующего мышления; у Б. Шоу — драма, которая приобретает черты диспута, интеллектуального поединка; у Т. С. Элиота — поэзия, органическим дополнением и даже составной частью которой становится автокомментарий.

При этом у одних писателей преобладает аналитическая направленность эссеизма, у других — синтетическая. Так, в «Фальшивомонетчиках» А. Жида доминирует рефлексивная игра с образами, подчеркивающая их условность, экспериментальность, а в почти одновременно созданном «Степном волке» Г. Гессе — понятийная интенсификация образов, выявляющая их вневременной, иератический смысл. Но чаще эти тенденции — «рефлектирующая» и «мифологизирующая» — скрещиваются, как в «Улиссе» Д. Джойса и в «Волшебной горе» Т. Манна. Та самая мысль, которая разлагает непосредственность художественного образа, — она же достраивает его и опосредует в целостном мыслеобразе. Парадокс эссеизма в том, что он «расчленяет» образ — и одновременно «сочленяет» его с понятием и бытием; разрушая специфическую художественную цельность, воссоздает на ее месте целостность общекультурную, творчески-универсальную. Ведь то, что обычно называют «художественной целостностью», на самом деле весьма неполно, частично, само по себе вычленено из синкретической первообщности, и требуется дополнительно обнажить, выделить эту частичность (условность), чтобы включить ее в растущую целостность (безусловность) нового, интегрального типа.

Если обратиться к отечественной литературе, то и здесь обнаруживаются примеры ее плодотворной эссеизации. Теперь, по прошествии времени, приходится признать, что наивысшие творческие достижения таких замечательных писателей, как М. Пришвин, Ю. Олеша, К. Паустовский, связаны не столько с беллетристическими вещами, которым они отдавали большую часть сознательных уси-

лий, сколько с эссеистическими, которые рождались естественно, как дыхание, «сами собой». «Получается нечто безумное, свободное»¹, — сообщал Паустовский о работе над «Золотой розой», произведением, которое писалось «о себе», об опыте своей и чужой писательской работы. Сравнивая роман М. Пришвина «Осударева дорога», над которым он много и мучительно трудился под конец жизни, с его же дневниками тех лет, поражаешься, насколько полнее и глубже выходит содержание, не обремененное беллетристической формой, тяготой сюжета и вымышленных персонажей, но прямо сопутствующее ходу жизни, несущее груз размышлений и правду происходящего без того, чтобы перекладывать их на плечи «подставных» лиц.

«Мне кажется, что единственное произведение, которое я могу написать как значительное, нужное людям, — книга о моей собственной жизни. (...) Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк — максимально в сто, скажем, строк — это и есть современный роман» — так объясняет свою тягу к «жизнемыслесловию» Ю. Олеша. Только в последние годы жизни, устав от бесплодных попыток создать нечто «художественно законченное», Олеша нашел необходимую для себя степень жанровой открытости, создав книгу записей «Ни дня без строчки»: то, что не складывалось в «роман», обладало, оказывается, своей, может быть, более высокой степенью сложности.

При этом эссеистические произведения Пришвина, Паустовского, Олеша вовсе не беднее художественной образностью, чем собственно беллетристические, только она здесь не довлеет себе, не переходит в чистую изобразительность. На границе образа с идеей и фактом рождается та энергия трудного сопряжения и преодоления, которая часто гаснет в гносеологически однородной картине мира, где подобное сочетается с подобным, мысль с мыслью, образ с образом, факт с фактом, подчиняясь однозначной и предсказуемой логической, сюжетной, хронологической последовательности. Как ни парадоксально, но художественность, включаясь в сверххудожественное целое, вовсе не стирается, а, напротив, резче заостряется в своей специфике, которая фокусируется на контрастном для нее фоне.

¹ «Юность», 1982, № 6, с. 98.

Но эссеизация литературы — это лишь одна сторона интегративных процессов в культуре XX века. Другая сторона — это эссеизация философии, которая, подчиняясь логике внутреннего развития, так же начинает тяготеть к образности, как искусство — к понятийности.

Классические системы немецкого идеализма обозначили тот рубеж, до которого философская мысль могла прийти, двигаясь в чисто дискурсивной сфере, в логике саморазвивающихся понятий. Постгегелевская, в широком смысле — постклассическая философия открыла перед собой действительность, логически непрозрачную, требующую укоренить мысль в том бытийном процессе, который ее порождает. Если в XVII — первой половине XIX веков эссеистика оставалась на периферии общефилософского развития, определявшегося дискурсивными системами Декарта, Лейбница, Спинозы, Канта и других «чистых» мыслителей, то примерно с середины XIX века мысль теряет «невинность», самозамкнутость, ищет обоснования в том, что не есть мысль, и эта запредельность самой себе определяет ее растущую эссеизацию. Чтобы «мыслить немислимое» — жизнь, единичность, — мысль должна обогащаться образностью, вовлекаться в то движение конкретностей, мыслепорождающих ситуаций, от которых прежде целенаправленно отвлекалась. Кьеркегор и Ницше, во многом определившие пути западного философствования в XX веке, писали не систематические трактаты, а литературно-метафизические опыты, опыты, в которых мысль прорабатывается через образ и неотделима от него. «Дон Жуан» и «Авраам» у Кьеркегора, «Дионис» и «Заратустра» у Ницше — это, конечно, не художественные образы, но тем более и не логические понятия, а своего рода эссемы, в которых мысль стремится совпасть с образом — и не достигает этого, жертвуя отчасти его пластикой, отчасти своей логикой. Т. Манн точно охарактеризовал Ницше как «эссеиста шопенгауэровской школы» — школы, вышедшей из философского убеждения, что «воля» предшествует «представлению», бытие задает путь мысли; отсюда для стиля самой философии следует, что систематика должна быть погружена в эссеистику, как мысль — в поток жизни, который в ней лишь загустевает, но не прерывается¹. По этому же принципу построены и такие

¹ Самым наглядным способом это запечатлено в тех опытах сращения философии с дневником, где дребедень мгновений до неприличия

ключевые мислеобразы западной культуры XX века, как «Сизиф» у Камю, «Орфей» у Маркузе, «Цитадель» у Сент-Экзюпери и другие.

Тяга к эссеизации возникает изнутри разных философских направлений, но при этом не сводится к ним, обладает собственной закономерностью в развитии культуры. Оттого что, скажем, новелла может быть реалистической и романтической, символической и экспрессионистской, не отменяется необходимость анализировать новеллу как единое жанровое образование. Точно так же и мыслители, несмотря на колоссальные различия во взглядах, могут придерживаться сходной жанрово-стилевой ориентации, которая имеет свою, относительно независимую логику, требующую объяснения.

Проникновение образности в сферу философского мышления было стимулировано начиная с 10-х годов XX в. такими полярными учениями, как психоанализ и феноменология. Психоаналитические труды как фрейдовской, так и в особенности юнговской школы несут заметный отпечаток эссеизма, что предопределено самой задачей проникновения в бессознательное, в «кипящий котел» психической энергии, где расплавлены и слиты все познавательные начала. Отсюда мислеобразный характер таких «понятий» психоанализа, как «Эрос» и «Танатос», «Анима» и «Персона», «Маска» и «Тень», эссеистическая разработка мифологических образов Эдипа, Нарцисса, фантастических образов сновидений и таких психоаналитических толкуемых предметных символов, как «дверь», «ключ», «ска-терть», «чашка» и пр.

Что касается феноменологии, отдающей приоритет не бессознательному, а, напротив, «чистому сознанию», то она тоже провозглашает возвращение философии от умозрительных абстракций «к самим вещам», в их непосредственной явленности сознанию. По Гуссерлю, следует «брать феномены так, как они даются, то есть как вот это текущее осознание, мнение, обнаружение, чем и являются феномены...»¹. При этом философия переходит в «эйдетику», интеллектуальное созерцание и описание мис-

смело врывается в размышления о вечности, где мельчайшие осколки частного быта «впиваются» в плоть мыслимого бытия, уязвляют и ранят — как у В. Розанова («Опавшие листья», «Уединение»).

¹ Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — «Логос», 1911, кн. I, с. 27.

лительных схем как конкретных образов, наглядно предстоящих уму. «Интенциональность» сознания, которое всегда направлено на некий внеположный предмет и является «сознанием о», находит себе аналог в структуре эссеистического рассуждения, которое, как говорилось выше, тоже есть «о» — развертывание различных мнений и подходов, диспозиций и интенций по отношению к вещам — при этом редуцируется вопрос об их «внефеноменальной» сущности. «Мое мнение... не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи», — этот монтеневский постулат (II, X, 357) мог бы быть принят любым феноменологом, с тем уточнением, что виденье вещей и есть акт выявления их меры. Задача, поставленная перед философией поздним Гуссерлем, — описать «первоначальные очевидности», вернуться к «жизненному миру», который «есть не что иное, как мир простого мнения (doxa), к которому по традиции стали относиться так презрительно»¹, — эта задача предполагает последовательную эссеизацию философского метода. Мысль феноменолога, как и мысль эссеиста, всегда вписана в горизонт его бытия, не может и не должна перешагнуть его, удалиться в объективно-логический, абстрактный мир идеальностей.

Более последовательно, чем в сочинениях самих феноменологов, эссеизация философии осуществляется у экзистенциалистов, мышление которых вплотную приближается к образотворчеству и часто сливается с литературным сочинительством. Такие крупнейшие представители экзистенциализма, как Сартр и Камю, Г. Марсель и поздний Хайдеггер, Унамуно и Л. Шестов, С. Вейль и С. де Бовуар, — это мыслители-писатели, ипостаси которых не разделяются и в рамках одних и тех же произведений. Романы и драмы, трактаты и статьи становятся разновидностями эссе, поскольку идеи, манифестирующие приоритет существования перед сущностью, следуя собственной логике, развертываются как модусы этого существования, как «экзистенциалы», сознательно восходящие к мифопоэтической цельности. Сознание признает первичность бытия — но эта первичность выводится из требований самого сознания. В феноменологической и экзистенциальной философии мысль и образ, «идея» и «вид» образуют замкнутый круг, словно бы смыкаясь в точке «эйдоса»,

¹ «Husserliana». Gesammelte Werke. Haag, 1950—1979, Bd. VI, S. 465.

откуда и разошлись со времен античности. Понятие обосновывает себя путем включения в образ — акт мысли, обратный платоническому, выведившему, отвлекавшему «идею» от «вида». Если для Платона подлинное мышление противопоставляет себя «вымыслам поэтов», то для Хайдеггера мыслить — «значит быть поэтом»¹. Так обозначается движение философии вспять, к собственному истоку, чтобы идея, вернувшись в лоно образа, могла обрести утраченную цельность мифологема. Но подлинным результатом такого возвратного движения, каковы бы ни были иллюзии на этот счет, является не мифологема, а эссема, не синкретическая, а потенциальная, внутри себя различенная целостность, опосредованная всем предыдущим ходом развития абстрактных идей.

Многообразные проявления эссеизма можно обнаружить и в отечественной гуманитарной науке, в работах таких видных ее представителей, как Н. Я. Берковский, А. Ф. Losev, С. С. Аверинцев, Г. Д. Гачев и другие². Здесь эссеизм есть скорее всего следствие культурной разносторонности, присущей отечественной традиции гуманитарной мысли, которая, например, у Белинского, Герцена сочетала философские и филологические, критические и художественные начала, гораздо более резко специализировавшиеся у их западных современников. Нынешнее значение этой традиции, сложное соотношение в ней синкретических и синтетических элементов во многом еще не выявлено и заслуживает отдельного рассмотрения.

¹ Heidegger M. Was heißt denken? Tübingen, 1954, S. 134. По замечанию П. П. Гайденко, «Хайдеггер в поздних работах разрушает понятийный способ мышления, стремясь возродить дологический, нерасчлененный язык, ближе всего к которому стоит язык поэтов» (Современная буржуазная философия. Изд-во МГУ, 1972, с. 351).

² Ср. знаменательное признание А. Loseva об особой, интегральной направленности его научно-творческой работы: «Что мне дорого? Строгая систематизация в сочетании с художественным, образным видением» («Вопросы литературы», 1985, № 10, с. 216).

Особо следует выделить труды Г. Д. Гачева, созданные в совершенно оригинальном жанре «жизнемыслия» и принципиально обновляющие всю панораму интеллектуальных исканий XX века: пожалуй, никогда еще эссеистическое сознание не выстраивало столь многоуровневых мыслеобразов, спускаясь в самую гущу повседневности и одновременно воспаряя до высот чистого умозрения (см. в особенности последнюю его книгу «Национальные образы мира», М., «Советский писатель», 1987).

6. ЭССЕИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Приведенные выше примеры показывают, что художественно-беллетристические и понятийно-логические формы оказываются чересчур тесными для творческого сознания XX века, которое ищет реализации в сочинительстве как таковом, во внежанровом или сверхжанровом мыслительстве-писательстве, первоначально развитом в жанровой форме эссе. Распространение эссеистического принципа мышления на другие жанры и типы творчества мы назвали «эссеизацией», а совокупность ее проявлений, как целостный культурный феномен, — «эссеизмом». Эссеизм — это интегративный процесс в культуре, движение к жизне-мысле-образному синтезу, в котором все компоненты, исходно наличные в мифе, но давно уже разведенные дифференцирующим развитием культуры, вновь сходятся, чтобы «опытно», экспериментально приобщиться друг к другу, испытать сопричастность к некоему еще необозначенному, невыявленному целому.

Своеобразие эссеизма и его значение в культуре Нового времени определяется тем, что это культура глубокой и прогрессивно растущей специализации. Ядро этой культуры постоянно и ускоренно делится, образуя все новые независимые организмы. Науки и искусства делятся на разделы, дисциплины, разновидности, ответвления, из которых вырастают новые науки и искусства. Тенденция к специализации заходит так далеко, что представители разных культурных областей перестают понимать друг друга. Уже не «две культуры» (научная и художественная), как представлялось Ч. Сноу в конце 50-х годов, но множество микрокультур, культурных провинций образуются на месте прежней «общечеловеческой» культуры: «литературная» и «музыкальная», «математическая» и «спортивная», или даже только «шахматная» и «футбольная»... Причем они даже не спорят о первенстве (как в свое время «физики» и «лирики»), потому что для спора необходим хотя бы минимум взаимного понимания и интереса.

Однако внутри каждой системы действуют процессы, уравнивающие ее основную тенденцию развития и тем самым предохраняющие от распада и гибели. Центробежные тенденции в культуре Нового времени порождают, как залог ее самосохранения, обратные, центростремительные процессы, которые проявляются порой чрезвы-

чайно жестко, в стремлении создать новую массовую мифологию и насильственно подчинить ей миллионы людей, — порою же мягко, в индивидуальных попытках интеграции различных областей культурного творчества. Эссеизм — это мягкая форма собирания и конденсации культуры; общим знаменателем всех разошедшихся культурных дробей тут выступает неделимая единица, индивидуальность. Подобно мифологии в древних культурах, эссеизм выполняет миссию сплочения, но на основе самого драгоценного обретения Нового времени — утвержденного Ренессансом достоинства отдельной человеческой личности. Эссеизм — это синтез разнообразных форм культуры на основе самосознания личности, которая восходит благодаря такому опосредованию ко все более высоким степеням духовной универсальности.

Эссеизм — одно из проявлений устойчивости, «гомеостаза» в той открытой системе, какую представляет собой культура Нового времени. Его назначение — поддерживать равновесие в системе, осуществлять связь всех периферийных обособлений, самых далеких и утонченных специализаций с центрообразующим сознанием личности — но не закрывать систему. Иначе для сохранения целостности культуры пришлось бы пожертвовать ее основной ценностью и смыслом — открытостью.

Вот почему следует еще раз со всей ясностью подчеркнуть, что эссеизм не есть «возрожденная» мифология и не пытается утвердить себя в качестве таковой. В этом его принципиальное отличие от всех «мифов XX века», восстанавливающих синкретические формы целостности в их неразъятом, культурно не опосредованном виде, чтобы превратить в инструмент господства над массовым сознанием. По отношению к такого рода мифологии, в буквальном смысле реакционной и рудиментарной, эссеизм выступает как сила разложения, а не собирания. Вспомним еще раз Т. Манна, его известное высказывание об «Иосифе и его братьях»: «В этой книге миф был выбит из рук фашизма, здесь он весь, — вплоть до мельчайшей клеточки языка, — пронизан идеями гуманизма, и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа»¹.

Эссеизм — это и есть нечто вроде «гуманистической мифологии», причем не просто гуманизированной, а за-

¹ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 178.

рожденной в самом лоне гуманизма, в недрах той эпохи, где разложились последние органические остатки мифологии старого, предличного образца. Выделенность авторского «я» и культурная расчлененность окружающего мира — вот необходимые предпосылки той сложно-различной целостности, которая рождается в эссеистическом творчестве. Между образом, понятием и действительностью, между субъектом и объектом здесь всегда остается зона несоответствия, существенного дисконтакта — в виде рефлексии, критики, комментария, трагического сознания отчужденности или иронической игры остраниений. Прежнее синкретическое тождество индивида и массы, логики и пластики, составлявшее предпосылку древнего мифа, уже не может быть полностью восстановлено, иначе как ложью и интеллектуальным насилием, объектом которого, как свидетельствует опыт тоталитарных идеологий, становится и логическое мышление, приспособленное к задачам наглядной доступности, «образцовости», и художественная образность, подчиненная вульгарным пропагандистским схемам.

Эссеизм не стирает, а, напротив, заостряет грани образа, понятия, опыта, чтобы воссоздать многогранность, многомерность человеческого во всем его объеме. Для «гуманистической мифологии» существенно присутствие человеческого «я», мнящего и сомневающегося, в самом средоточии всех объединительных построений. И закономерно, что эссеистический, аналитико-мифологический стиль манновской тетралогии порожден ее художественной задачей — «рассказать о рождении «я» из первобытного коллектива», передать «мягкое по форме, но горделивое утверждение «я», пафос «освобождающейся человеческой индивидуальности»¹.

Всячески подчеркивая демифологизирующий характер эссеизма, нельзя, с другой стороны, полностью принять позицию Т. В. Адорно, который в работе «Эссе как форма» трактует эссе как форму «негативной диалектики», тотального отрицания. В рамках этой концепции назначение эссе — демонстрировать относительность любых абсолютов, расщеплять все политические и культурные «сплошности», релятивизировать значение слов, лишая их словарной всеобщности и застывшей пропагандистской оценочности. Действительно, с момента своего зарождения

¹ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 187, 188.

у Монтеня эссеистика стала методом критической рефлексии о нравах, которые лишались своей нормативности, вступая в контакт с испытующим, вопрошающим индивидуальным сознанием. Но само это сознание становилось в дальнейшем развитии эссеистики новой глобальной формой всеобщности, где осваивались и обретали более подвижную, свободную взаимосвязь прежние релятивизированные ценности. Эссеистическая личность, как она предстает у Адорно, есть олицетворение чистого скепсиса, оппозиционно-альтернативного мышления, противостоящего «истэблишменту» с его набором освященных вещей и овеянных святынь. Но «инакомыслие» — лишь исторически и логически необходимый момент в становлении «целомыслия». Можно сказать, что эссеистическая личность живет предчувствием, угадыванием и воплощением целого, хотя никогда не имеет его вполне, как готовую позитивность, подлежащую утверждению. Впускаясь в горизонт сознания, эта целостность остается одновременно за его пределом и обнаруживается в виде *допущений*, богатых модальностями суждений, которые эссеист не превращает в категорические, замыкающие горизонт утверждения.

Эссеистическое мышление всегда движется в модусе открытости, это его основное свойство, которое иначе можно назвать *антитоталитарной тотализацией*. Одним актом сознания эссе может расщепить ложную, закостеневшую целостностью и воссоздать из ее частиц новую, внутренне подвижную. Эссе всегда ищет среднего, промежуточного, чуждаясь сплошной позитивности, но и не склоняясь к чистой негации. «...Можно найти нечто среднее между низкой и жалкой озабоченностью, связанной с вечной спешкой, которую мы наблюдаем у тех, кто уходит во всякое дело с головой, и глубоким, совершеннейшим равнодушием, допускающим, чтобы все приходило в упадок, как мы это наблюдаем у некоторых» (I, XXXIX, 223). Это монтеневское «найти нечто среднее между» — точная формула и характерный образец эссеистической балансировки суждений. Тяга к опосредованию всех крайних идей вытекает из ощущения центрального положения личности в мире. Это не застывшая в себе посредственность, а стремление обнаружить открытость в самом средоточии всех наличных вещей, «быть между», ничему не противостоять и ни с чем не отождествляться. Эссеистическое мышление не является ни «позитивным»,

ни «оппозитивным», но скорее «интерпозитивным», выявляя значение лакун, незанятых и промежуточных позиций в существующей культуре.

Установка на подвижную, не фиксированную жестко централизацию смысла сказывается и в «мельчайшей клеточке языка», — любое слово, эссеистически осмысленное, может превращаться в термин, на основе которого строится целая система принципиальных словоупотреблений. При этом терминологизируются, наделяются обобщенным значением самые обычные и повседневные слова, которые традиционная метафизика предпочитает далеко обходить: «полдень», «снег», «бритва», «дым», «липкость»... и т. п. Про эссеистический мир можно сказать словами Паскаля: его центр помещается везде, а окружность нигде. Любая точка может оказаться в фокусе, стать средоточием, вокруг которого образуется система зависимых понятий (так, в известном эссе Ч. Лэма¹ основополагающим понятием, своего рода метафизическим абсолютом становится «жареный поросенок», с соответствующими производными типа «огонь», «корочка», «лизать»). Причем фокусировка эта, в отличие от спекулятивных философских систем, крайне подвижна, переходит со слова на слово, с понятия на понятие, не предоставляя господства какому-нибудь одному элементу, из которого выводились бы и которому подчинялись бы все остальные. Мир, каждая частица которого центральна и вместе с тем периферийна, состоит, по сути, из множества миров, служащих посылкой и выводом, опорой и надстройкой друг другу, и в этой подвижности самих основ — основа *его открытой целостности*.

Таким образом, эссеизм может стать проводником противоположных тенденций: интегративной и дифференциальной — причем в их борьбе он выступает на стороне обеих, занимая промежуточную позицию самой культуры, защищая интересы ее подвижной устойчивости и многосложного единства. В зависимости от конкретной исторической ситуации, в которой разворачивается эссеистическое мышление, оно преимущественно выражает одну из этих тенденций, наиболее необходимую и недостающую, направленную на то, чтобы культура, сохранив открытость, приобрела целостность или, сохранив

¹ Слово о жареном поросенке. — В кн.: Лэм Чарльз. Очерки Элии. Л., 1979.

целостность, приобрела открытость. Это мышление действует как обоюдоострый инструмент, способный к анализу и синтезу, к расчленению сплошных, монолитных, синкретически-пережиточных форм культуры и к воссоединению ее расколотых, дробных, специализированно-вырожденных форм.

В культуре XX века возникло много художественных, философских, научных направлений: экспрессионизм и кубизм, экзистенциализм и структурализм, витализм и бихевиоризм... Эссеизм никак нельзя отнести к числу этих «измов», ибо это не есть направление одной из культурных ветвей, а особое качество всей культуры, влекущейся к цельности, к срастанию не только образного и понятийного внутри культуры, но и ее самой — с внекультурной бытийственностью. Это не художественный, не философский, не научный, а именно *общекультурный* феномен, механизм самосохранения и саморазвития культуры как целого, рычаг, которым уравниваются центробежная и центростремительная тенденции, одностороннее преобладание которых привело бы к гибели самой культуры, ее распылению или окаменению, технологизации или ритуализации.

Сказанное вовсе не означает, что современная культура становится или должна стать насквозь эссеистической, — такая перспектива, где все смешалось бы со всем, являла бы собой кошмар, достойный антиутопии. Пока что все, к счастью, остается на своих местах: литература остается литературой, наука — наукой, роман — романом, монография — монографией. Закономерно и то, что каждая из особых ветвей культуры продолжает «ветвиться», принося плоды все более утонченных, специализированных художественных жанров и стилей, научных методов и направлений. Только в условиях высокоразвитой и глубоко расчлененной культуры приобретают смысл опыты ее интеграции. Чем более «далековатые» идеи и сферы сознания сопрягаются в слове, тем насыщеннее его внутренняя жизнь, напряженнее творческий потенциал. Эссеизм не покрывает собой всех типов и жанров словесного творчества, а, напротив, лежит на периферии каждого из них, в зазоре и зиянии между ними — и лишь постольку в центре становящегося культурного синтеза. Лишь немногие произведения словесности рождаются на новом уровне жанровой всеобщности — не как явления научного, философского, художественного

ряда, а непосредственно в *жанре самой культуры*, где снимаются или опосредуются основные внутрикультурные оппозиции: конкретное — абстрактное, единичное — общее, наглядное — отвлеченное, образ — понятие. Вот эта особая гибкость и быстрота перехода от понятия к образу, свободная смена познавательных установок, обозначенная нами как «эссеизм», и необходима как дополнительная тенденция современной культуре, в свою очередь нуждаясь в ее разнородности, многосторонности.

Своеобразие культуры Нового времени — ее устремленность к будущему, к такому концу, который вместил бы бесконечность. Сегодня ясно, что это единственная из культур, ищущая своего обоснования не позади, а впереди себя. В ней обнаруживается не столько развитие какой-то идеи, сколько сама идея развития; эта культура есть опыт самосозидания — испытующее творческое вопрошание о том, чем вообще может быть культура. Понятый максимально широко — а такое понимание не противоречит его сути — эссеизм есть внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной основы, тайна ее непрекращающейся Новизны.

1983 — 1984

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ И СОВРЕМЕННОСТИ

Замысел обычно не вмещается целиком в исполнение — за пределами книги остается область догадок и допущений, которыми автор считает преждевременным делиться с читателем, сохраняя впрок для будущих книг. Но часто можно заметить: именно не доведенные до конца мысли представляют наибольший интерес для мыслящего читателя. Не предлагая готовых решений, они расковывают игру теоретического воображения. Сошлюсь на суждение В. Ф. Асмуса: «Как в природе растение вынуждено разбрасывать десятки тысяч семян, а рыба — метать десятки и сотни тысяч икринок, чтобы в конечном счете могли вырасти несколько новых деревьев и рыб той же самой породы, так и вымысел должен «играть», создавая тысячи, быть может, в большинстве нелепых и фантастических вариантов мыслимого или возможного бытия, чтобы в результате этой «игры» могли бы быть разрешены одна или две задачи теоретической мысли»¹.

Мне представилось естественным завершить эту книгу, посвященную парадоксальным и кризисным моментам литературного обновления, именно такими вольными размышлениями, которые не давали бы окончательного разрешения поставленных проблем, а напротив, раскрывали бы в них ростковые точки грядущего. Вместо традиционного заключения, подводящего итоги, — выход в зону теоретического риска, где вся надежда возлагается на свободно мыслящего читателя. Ведь наибольшее, чего может достичь автор, — это не вложить в читателя что-то свое, а пробудить автора в нем самом, поставить в ситуацию неизбежности самостоятельных решений.

Итак, подойдя в последнем разделе к теоретическому рассмотрению эссеизма, мы теперь отдадим ему дань в

¹ Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 33.

самой манере изложения, по форме — фрагментарной, по содержанию — гипотетичной. Все нижеследующие замечки объединяются основной темой книги: культура в ее пограничных ситуациях и альтернативных возможностях, постоянно расширяющих сферу творческой открытости и новизны.

1. ЭКОЛОГИЯ МЫШЛЕНИЯ

В наше время часто говорят об «экологическом подходе», «экологическом мышлении», принципы которого распространяются на все новые предметные области — уже не только природу, но и общество, культуру. Однако культура — это не одни лишь законченные произведения, памятники старины, хранить которые мы, безусловно, обязаны. Существует еще культура мыслительной деятельности, интеллектуального творчества. Быть может, пришла пора распространить принципы «экологического мышления» на сферу самого мышления? Ведь та среда обитания, частью которой мы являемся, — не только жизненная, но и мыслительная среда. Между тем ноосфера (область разума) загрязнена отходами интеллектуального производства, идеологической деятельности не менее, чем биосфера — отходами технических производств. Что же это такое — экология мышления?

Экологический подход во всем противоположен инструментальному, извлекающему пользу из данного предмета ценой его разрушения во имя каких-то внешних целей. Долгое время природа воспринималась как средство развития промышленности, обогащения общества, самовозвышения человека; между тем сами эти цели, как теперь мы ясно видим, вписаны в целое природы и недостижимы за счет ее обеднения. Точно так же интеллектуальные процессы мы привыкли оценивать по принципу их целенаправленности и результативности: а что отсюда следует? к какому выводу мы пришли? что делать дальше? Мышление представлялось не самоценным, а служебным видом деятельности, который обязательно пристраивался к чему-то внешнеполезному. Отсюда и привычка делать «выводы», «заключения», «обобщения», извлеченные из самого движения мысли, как ее конечный продукт. Внутри самих мыслительных систем господствовал принцип «единоначалия»: все многообразие действительности выводилось из одного постулата, из первенства «идеи» или «материи», «опыта» или «рассудка», «воли» или «зна-

ния», «индивидуума» или «коллектива»... При этом одно объявлялось главным, а другое — второстепенным, обесмысливалось, опустошалось, переходило на роль «подпорки» или «надстройки», лишаясь самостоятельного места и значения в мироздании. Мысли использовались инструментально, становились «идеями» — орудиями подчинения и господства. Быть может, XX век войдет в историю как «век идей», ибо все прочие сферы жизни подчинялись их неумолимой логике, опутывались причинно-следственными связями, стальными цепями посылок и заключений. Идеи — и люди, ставшие их орудиями, — несут ответственность за самые страшные трагедии XX века — мировые и гражданские войны, лагеря смерти, ядерные взрывы, экологические катастрофы, политический террор: одна сторона бытия должна подчиниться другой либо подпасть под уничтожение.

Но постепенно, к концу века, власть «идей» сходит на нет. Человечество убеждается в том, что есть ценности, более важные для его сохранения и развития: любовь, жизнь, природа, способность очаровываться всем единичным, неповторимым, своеобразным. Образуется новая духовная среда, Сфера мудрости и любви, понимания и согласия между всеми существами, живущими на Земле, сфера Белой духовности, сочетающей все цвета спектра в своей лучащейся чистоте (Софиосфера).

«Идеи» должны вернуться в среду естественного мышления, раствориться в ее органике. И здесь опять хочется указать на ценность того типа мышления, которое мы назвали «эссеистическим», — оно является идеологически «безотходным», поскольку не преследует цели вне себя. Есть мышление, подобное ходьбе или рывку, осуществляющее двигательный или хватательный рефлекс, обязательно к чему-то направленное, чего-то достигающее. Оно как бы упорно «идет» к выводу, результату как к своей конечной цели. Но «цель» — это всего-навсего вырожденное целое, из которого выделилась одна часть, подчинив себе все остальные. Эссеистическое мышление не нацелено, не целенаправленно, потому что оно *целостно*. Его можно сравнить не с рывком, а с дыханием: мысль выдыхает «я» в мир и вдыхает мир в «я». Одно раскрывается в другом, а не выводится из другого, как требует причинно-следственная связь. Каждое явление выступает как самоценное, самозначимое и вместе с тем — как образ других явлений, между ними устанавливается не господ-

ство-подчиненность, а соответствие, взаимопричастность. Эссе показывает, как вещь пребывает в мире и как мир пребывает в вещи. В самом названии «эссе» запечатлено это свойство обратимости, двунаправленности, присущее дыханию, — это слово-перевертыш, одинаково читаемое вперед и назад. Стремление что-то доказать или опровергнуть чуждо эссеистическому мышлению, воспринимаясь как тенденциозность, интеллектуальное своекорыстие: мысль эксплуатируется ради какой-то «идеи», из нее извлекается «прибавочная стоимость» в виде жесткого приоритета одной части действительности над другой. Эссе, как и дыхание, не может быть однонаправленным: если оно застрянет на одном только вдохе или выдохе, «ура!» или «долой!», наступит смерть. Лао-цзы сказал, что «правдивые слова похожи на свою противоположность», а Х. Л. Борхес заметил, что всякая значительная книга содержит в себе «антикнигу». Это не в последнюю очередь относится к эссе, которое развивает мысль в самых неожиданных и противоположных направлениях, покрывая все поле открывающихся возможностей.

Итак, пришла пора осознать, что инструментальное отношение к мысли, так же как и к природе, грозит саморазрушением человеку как мыслящему существу, *homo sapiens*. ЭКОЛОГИЯ МЫШЛЕНИЯ — это новая дисциплина разума, возникающая в зрелый период его развития, когда разум уже не может довольствоваться прикладной функцией жизнеустройства, но обнаруживает себя как самостоятельную и целостную реальность. Цель этой реальности — не в чем ином, как в ней самой. Еще недавно это прозвучало бы кощунственно, если бы не горькие уроки, преподанные нам «прикладным» использованием природы. Для чего этот лес, эта река, эта травинка? Да для того же, для чего и человек, — само для себя. Вот и мышление открывается нам как самоценная потребность и чистая радость человеческого ума, прирожденная ему дыхательная способность. На этот счет замечательно сказано у Марка Аврелия: «Пора не только согласовать свое дыхание с окружающим воздухом, но и мысли со всеобъемлющим разумом. Ибо разумная сила так же разлита и распространена повсюду для того, кто способен вбирать ее в себя, как сила воздуха для способного к дыханию»¹.

¹ Антология мировой философии в 4-х тт., т. I, ч. 1, с. 523.

И кому, как не нам, претерпевшим умопомрачающую власть превращенных, «завербованных» форм сознания, быть первопроходцами-экологами ноосферы, хранителями ее чистоты!

2. ЭПОХА УНИВЕРСАЛИЗМА

Последние десятилетия XX века, быть может, войдут в историю культуры как эпоха универсализма. Все художественные стили и направления, все философские школы уже исчерпали себя в первом и обособленном приближении к реальности. Отсюда попытки определить характер новой эпохи через такие приставки, как «пост», «транс»: постмодернизм, трансавангард, постструктурализм... Но очевидно, что такого рода определения выдают свою зависимость именно от того, через что они тщатся перешагнуть.

Суть же состоит в том, что авангард, модернизм, структурализм были последними по времени возникновения школами, выработывавшими некий обособленный художественный и философский язык, «иной» и «более истинный» по отношению к предыдущим. Теперь ситуация изменилась. Никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших. Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа. Никому не придет в голову утверждать, что одна клавиша рояля лучше («прогрессивнее», «истиннее») другой, — все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка. В этом суть универсализма — уже не утопии, рисовавшей Г. Гессе в романе «Игра в бисер», а реальности современных художественных и философских исканий. Подобно тому как алфавит не может состоять из одной буквы, так и алфавит культурного метаязыка включает все те языки, которые были развиты ранее, в рамках отдельных, исторически обусловленных, национально замкнутых школ, стилей, канонов, методов. Без этого восхождения на новый уровень всечеловеческого самосознания невозможно дальнейшее движение и внутри отдельных, профессионально разграниченных областей.

Поэтому современное искусство, литература, философия постоянно скрещивают разные жанры и методы, переводят с языка на язык, контаминируют образы и понятия из разных эпох и систем, обучаясь метаязыку, двигаясь в сторону его универсального применения. При этом нередко на стыках разных языков, в осознании их частичности, в преодолении их замкнутости возникают элементы иронии и пародии, без которых не обходится ни одно серьезное современное произведение¹. Но было бы непоправимой ошибкой сводить этот побочный эффект к основному, считать пародийность непреступаемым горизонтом всего современного искусства, как это делают некоторые теоретики постмодернизма и трансавангарда на Западе. Смысл происходящего процесса — не осмеяние всех существующих мооязыков в их претенциозности и ограниченности, а преодоление этой ограниченности, выход на уровень метаязыка, т. е. универсалистского творчества.

Процесс этот совершается по историческим меркам очень быстро и, безусловно, вписывается в общую картину ускоренного движения человечества к некоей точке «икс» или точке «омега». Известно, что человек, находящийся в ситуации смертельной опасности, порой испытывает мгновенное озарение: перед его мысленным взором проносятся все картины предыдущей жизни, развернутые до мельчайших деталей и вместе с тем взаимопронизанные, слитые воедино. Нечто подобное происходит сейчас в масштабе всего человечества: на грани грозящего уничтожения вся история переживается заново, в уже укороченных, смертельно сжатых пределах, куда спрессовываются десятки эпох и культур, сотни идей и стилей, чтобы озариться последним, всепроясняющим смыслом. Этот экстремальный миг, спроецированный на шкалу исторического времени, может занять несколько десятилетий, отведенных человечеству, чтобы произвести экзистенциальный расчет с жизнью. При этом сам Конец, столь мощно организующий сейчас на новом уровне наше самосознание, может и не наступить, предвосхищенный нашей внутренней работой, — как выдержанное испытание, а не заслуженное возмездие.

¹ «Ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате» — определение постмодернизма, данное итальянским семиотиком и романистом У. Эко (в книге «Называть вещи своими именами». М., 1986, с. 228).

В предыдущие эпохи универсальное сознание, преодолевающее национальную, профессиональную, конфессиональную ограниченность, было уделом лишь отдельных, возвышенных представителей человеческого рода, их мечтой и утопией. Сейчас этот универсализм становится воздухом человечества, последним глотком земной жизни и духовной свободы. По словам крупного русского мыслителя XX века Даниила Андреева, автора трактата «Роза мира» (1950 — 1958)¹, «всемирность, перестав быть абстрактной идеей, сделалась всеобщей потребностью». Только теперь, обзаведясь ядерным оружием, человечество вошло в возраст зрелости, стало полномочным нравственным субъектом, которому доверено право самому выбирать между жизнью и смертью. Раньше оно не могло истребить себя — и по-детски воспринимало жизнь как дар, который нельзя отклонить. Теперь это возможно технически, и жизнь впервые ставится под вопрос, на который должен быть дан соразмерный и обязывающий ответ. Если жизнь и сохранится, то получит новую духовную перспективу, как выбранная самим человечеством и вобравшая ту полноту смысла, какую заключает в себе сознательный отказ от смерти. Не исключено, что такое состояние мучительной неопределенности — с оружием, но без войны — продлится достаточно долго, чтобы человечество привыкло к нему, научилось крепко держать жизнь в собственных руках и, пройдя искус самоубийства, созрело бы до свободного и сознательного творчества жизни. Человечеству придется выработать новую этику и метафизику, которая позволила бы ему спастись от себя самого. Если оно выживет, то благодаря собственной воле и разуму, а не превосходящим и опекающим силам природы; благодаря силе своей культуры, а не слабости своей техники.

С того момента, как человечество обретает способность самоуничтожения, начинается новая эпоха истории — эпоха универсализма. Живет каждый по-своему, но гибель — одна на всех, значит, вместе и обязаны выжить. Катастрофа неотступно маячит впереди — как фактор, работающий на воспитание и объединение человечества. Уже нельзя сбросить противника в пропасть, не рухнув за ним вслед, — так прочно, как *цепи*, сковали нас узы

¹ Его метафизическая и метаисторическая поэзия публиковалась в «Новом мире», 1987, № 4.

всечеловеческого *братства*. Уже нельзя применять насилие, не подвергаясь его разрушительным последствиям. Универсализм этики: «какою мерой мерите, такою отмерено будет вам» — становится политическим императивом. Итак, универсализм — это полнота общения человечества с самим собой, — человечества, осознавшего себя единым и, быть может, единственным во Вселенной творцом культуры. Приобретя власть над собственной жизнью, ту свободу, которой раньше распоряжался лишь отдельный взрослый индивид, *человечество становится человеком*, впервые *как целое* очеловечивается — оказывается автокоммуникатором, т. е. непосредственно обращается к самому себе — на всех языках, которые когда-либо выработали эпохи и народы, искусства и ремесла, науки и конфессии. Универсализм — это не смешение или интеллектуальное комбинирование разных языков, не культурное эсперанто — это мгновенное озарение, раскрывающее в глубинах человечества его целостное, неделимое «я».

3. К ПОНЯТИЮ «КЕНОТИПА»

Терминология и понятийный аппарат наших гуманитарных наук отстают от развития современной культуры, поскольку долгое время не обновлялись. Отсюда — соблазн терминологических новообразований, одним из которых хотелось бы поделиться с читателем.

Термин «кенотип» образован от древнегреческих слов «kainos» — «новый» и «typos» — «образ», «отпечаток». «Кенотип» — это буквально «новообраз», и в системе культурологических понятий он должен быть соотнесен с «первообразом», «архетипом», откуда и выявляется его специфическое значение.

Как известно, «архетипами» К. Юнг назвал обобщенно-образные схемы, формирующие мир человеческих представлений и устойчивыми мотивами проходящие через всю историю культуры. Поскольку архетипы коренятся в коллективном бессознательном, они изначально заданы психической деятельности всякого индивида, проявляется ли она в сновидениях или созданиях искусства, в древних религиозных памятниках или современной коммерческой рекламе. Такие архетипы, как «невинное дитя», «гонимый пророк», «философский камень» и пр., повторяются во множестве произведений, истоки их — в первобытной мгле бессознательного.

Наряду с «архетипами» теоретики литературы и искусства часто пользуются понятием «типа», вкладывая в него представление о конкретно-исторических закономерностях, обобщенных в художественном произведении. В этом смысле «типическими» называют образы Чацкого, Онегина, Чичикова, Обломова, поскольку в них преломились наиболее характерные особенности эпохи, нации, определенного общественного слоя. Если в архетипическом проявляется самый нижний, доисторический, вневременной пласт «коллективной души», то в типическом запечатлен ход истории, предстающей в своих социально обусловленных и конкретных по смыслу проявлениях.

Однако архетипическим и типическим не исчерпывается содержание культурных форм и художественных образов, взятых в их предельной обобщенности. Универсальность может быть не предзаданной априорно и не ограниченной исторически, но устремленной к последним смыслам истории, к сверхисторическому состоянию мира, в котором раскрываются и такие «схемы», «формулы», «образцы», которые не имеют аналогов в доисторическом бессознательном. По контрасту с архетипами, эти духовные новообразования, пронизывающие всю культуру Нового времени и особенно XX века, можно было бы назвать **КЕНОТИПАМИ**. Кенотип — это *познавательно-творческая структура, отражающая новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившаяся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимая, выступающая как прообраз возможного или грядущего*. Если в архетипе общее предшествует конкретному, как изначально заданное, а в типе — сосуществует с ним, то в кенотипе общее — это конечная перспектива конкретного, которое вырастает из истории и перерастает ее, прикасаясь к границам вечного. Все, что ни возникает, имеет свой сверхобраз в будущем, о чем-то пророчит или предостерегает, и эта кладовая сверхобразов гораздо богаче, чем ларец первообразов, в котором замкнуто бессознательное древности. Для того и дана человечеству открытость истории, чтобы в ней рождалось и проявлялось сверхисторическое содержание, вечность получала бы «прибавочную» стоимость и образ ее не просто сохранялся, а возрастал во времени.

Например, «волшебная гора» в одноименном романе Т. Манна — образ архетипический, связанный с комплексом древнейших представлений о месте обитания богов

(Олимп, Герзельберг — гора, где Тангейзер провел семь лет в плену у Венеры). Что касается туберкулезного санатория, размещенного на ее вершине, то это, скорее, кенотипический образ, в котором кристаллизуется исторически новая система понятий, развернутая Т. Манном в размышлениях о «новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания болезни и смерти»¹. «Славненький немец с влажным очажком», как называет Ганса Касторпа Клавдия Шоша, или рентгеновский снимок легких, который он выпрашивает у нее вместо обычной фотографии,— все это не просто социально характерные детали, но и не «издревле заданные формулы» (как Т. Манн определил архетипы) — это кенотипические образы, через которые проходит новая культурная семантика, сформулированная Касторпом как «гениальный принцип болезни». В своих эссе, посвященных Ницше и Достоевскому, Т. Манн подчеркивает исторический характер возникновения «болезни» как культурного феномена — и вместе с тем ее универсальный смысл, поновому организующий духовную жизнь человечества. «...Именно его (Ницше. — М. Э.) болезнь стала источником тех возбуждающих импульсов, которые столь благотворно, а порой столь пагубно действовали на целую эпоху»². Физиологическая конкретика, искусно подобранная в романе,— туберкулезный процесс как заболевание ткани, снабжающей организм воздухом, самой тонкой и «бестелесной» из всех субстанций,— обеспечивает непрерывный выход к художественной метафизике духа. Манновская кенотипика, рожденная конкретной культурно-исторической ситуацией: творчество «больных провидцев» Достоевского и Ницше; атмосфера утонченного разложения, ознаменовавшая «конец века»; «декаданс» в литературе и искусстве; опыт первой мировой войны,— извлекает из этой ситуации все возможные смыслы, но не ограничивает их рамками эпохи, а, переплавляя в топикую легочной болезни, придает им эсхатологическую окраску. Кенотипы «туберкулезного санатория» и «рентгеновской пластинки», при всей своей очевидной универсальности, никак не запроектированы на исходных уровнях «коллективного бессознательного» и не имеют аналогов в древней мифологии.

¹ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 171.

² Там же, т. 10, с. 352.

По-видимому, кенотипические образования можно обнаружить не только в сфере литературно-художественной, но и среди тех реалий современной техники, быта, культуры, значение которых выходит и за рамки собственной предметности, и за грань современности как таковой. Кенотипично метро — система подземных склепов, наполненных не могильным покоем, но суетой и движением миллионов живых людей. Кенотипичность того или иного жизненного явления обнаруживается в его мгновенно угадываемой символической емкости, в обилии метафор и аналогий, сопровождающих процесс его общественного осознания: например, рак часто осмысливается как болезнь социального организма, злокачественное упрощение и однородность его структур.

В одном и том же культурно значимом явлении могут одновременно выступать и архетипические, и кенотипические слои. Так, берег, разделяющий две стихии, море и сушу, глубоко архетипичен, о чем свидетельствуют и многочисленные литературные произведения (подробнее см. статью «Фауст и Петр на берегу моря» в данной книге). Но вот использование берега в качестве места для отдыха, оздоровления всеми подступающими сюда стихиями (солнца, воды, песка), одним словом, то же физическое место, взятое в ином метафизическом значении, как *пляж*, — это уже кенотип, рожденный нашим временем. Смысловая разница очевидна. «На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн». «Моей души предел желанный! Как часто по брегам твоим Бродил я, тихий и туманный, Заветным умыслом томим». Безошибочная интуиция Пушкина подсказывает: на берегу — место законодателя или мятежника. Именно на границе и рождается порыв к безграничному, «великая дума» и «заветный умysel», простирающийся за пределы доступного. На берегу стоят или по берегу ходят — тут видится фигура стража, берегущего границу стихий, или нарушителя, замыслившего ее преодоление. На пляже все подчинено горизонтали, здесь не стоят, а лежат, отдаваясь рассеянному покою, ленивому млению. Если берег ставит между стихиями всеразделяющее «или — или», то пляж — всесовмещающее «и... и». Граница бытия при этом превращается в бытие и быт самой границы, место отдыха и удовольствия, где все стихии играют вокруг человека, покорные, любящие. Не в это ли будущее устремляется человечество — с той же скоростью, с какой оно летом устремляется на пляжи, об-

рета в этих самых густонаселенных местах мира, где теснота прилегающих тел почти равняется площади самой обжитой суши, свой утраченный рай? Не это ли превращение всей земли в нескончаемый пляж, золотую песчаную россыпь, — предельная задача самообожествленного человечества? Кенотип пляжа исполнен своего грозного и предостерегающего значения, указывая на вырождение человеческой мечты о возвращенном рае, о месте вечного блаженства.

Согласно распространенному представлению об архетипах все новое — это феноменальная оболочка «первобытностей», фонд которых остается от века неизменным. Однако сущность может быть так же нова, как и явление. Время не только варьирует изначально заданные архетипы, его задача более фундаментальна — творчество новых типов, причем не только таких, которые остаются обобщениями своей эпохи, но и таких, которые обретают сверхвременное значение. Кенотипичность — это возможность универсализации нового исторического опыта, перспектива, обращенная не к началу, а к концу времен, как их растущая смысловая наполненность и вместимость.

Соответственно для обозначения этих открывающихся измерений культуры нужна новая, *проспективная* терминология, которая отсылала бы не назад, к доисторическим фазам и формам сознания, а вперед. Между тем в размышлениях о современной культуре постоянно всплывают термины «мифологема», «архетип», которые подменяют суть дела: та сверхисторическая направленность и универсальность, которые нарастают в современном сознании, — вовсе не архаического, предличного образца, и ретро-спективная терминология здесь не годится.

Введение понятия «кенотип» в принципе не противоречит теории бессознательного, поскольку сам К. Юнг предполагал в нем возможность резких метаморфоз, предвосхищающих исторические сдвиги. Бессознательное, по Юнгу, способно к творчеству нового, исторически подвижно и продуктивно. Но тогда тем более важно выделить в нем консервативные, охранительные слои, относящиеся к области архетипов, и слои динамичные, созидательные, производящие все новые кенотипы. Предлагаемый термин и призван восполнить этот изъян — не теория, а ее словесной артикуляции.

4. РУКОПИСЬ И МАШИНОПИСЬ

Переход от рукописания к печатанию на машинке — это не просто видоизменение в средствах писательской техники, это смена способов духовного производства. Сейчас мало уже кто работает от руки, доверяет осязательным импульсам, — возникла необходимость самопроверки текстовой реальностью. Печатаая, я вижу перед собой готовый результат своего труда, каким его воспримут другие.

Конечно, без этого взаимодействия с читателями и предварительного расчета на них писатель вообще не может работать: творчество — это внутреннее общение, постепенно выходящее вовне. Но в прежние эпохи писателю незачем было видеть свою работу предназначенной для других, потому что он был гораздо ближе этим другим, носил их в себе. Именно растущая индивидуация творческой личности, с одной стороны, и растущая массовость читательской среды, социализация ее запросов — с другой, потребовали такой опосредованной связи между ними, как стандартный, безличный шрифт, вводящий момент общественного контроля в процесс авторского самовыражения. Кажется, произвести от руки шедевр становится все труднее, потому что нет сдерживающей узды на творческую индивидуальность, раскрепощенную всем ходом развития культуры. Работая от руки, так легко запутаться в мимолетных капризах, своевольных фантазиях, заблудиться в потемках собственной души! Перо слишком послушно и все примет в своем хозяине, тогда как машинка требует того сосредоточения духа и самопреодоления, без которых невозможно движение к объективной истине. Машинка — фактор творческой самодисциплины, определяющий в глазах самого писателя границы его авторского произвола.

Этот переход от пера к машинке в XX веке по значимости сопоставим лишь с переходом от уст к перу, от фольклорной эпохи к литературной. На том рубеже впервые возникла категория индивидуального авторства, содержание творчества резко субъективизировалось, отошло от общеобязательных канонов, выдвинулся критерий оригинальности, — зато форма приобрела гораздо большую объективность и устойчивость в письменном запечатлении. Уже не живые чувства рвутся из груди, а строчки ровными рядами ложатся на бумагу. По сравне-

нию с фольклорным распеванием литературное рукописание кажется таким же холодно-безличным, трафаретным, как современное стучание на машинке — в сравнении с вдохновенно летящим гусиным пером. Рукописная буква настолько же менее индивидуальна, чем произносящий голос, насколько печатный знак менее индивидуален, чем написанная буква. Более того: если по почерку, как и по голосу, личность еще узнаваема, хотя и не так непосредственно, то в машинописном тексте она вообще стерта — нынешний скачок в средствах словесного производства более резок, чем предыдущий.

От говорения к писанию и от писания к печатанию — так меняется *техника* писательского дела: средства все более отчуждаются от творца, перестают быть спонтанным выражением индивидуальности. Но параллельно менялась *эстетика* творчества, достигая высших степеней индивидуальной свободы, даже анархии, раскрепощенности от каких бы то ни было традиций. Быть может, эти два процесса следует сопоставить как взаимодополнительные: по мере того как эстетика творчества освобождается от предзаданных канонов, переступает стилистические запреты, — все эти анонимно-всеобщие моменты переносятся вовне, в технику производства. Тем самым сохраняется подвижное равновесие между оригинальностью и общепринятостью, между свободой индивидуального самовыражения и законами общественного восприятия. Посредством техники писатель осуществляет тот самоконтроль, процедуру стандартизации текста, от которых его освобождает современная эстетика.

Переход к компьютерной технике, уже освоенной многими зарубежными писателями, по-видимому, еще более усложнит и раскрепостит содержание творческого процесса, одновременно закрепив крайне абстрактные и стандартизованные элементы в его исполнении (программы, алгоритмы, язык математических символов). Если на фольклорной стадии все общество пребывает в сердце и голове сказителя как коллективистская суть его эстетики, то на компьютерной стадии свободно творящий индивид обретает высшую степень анонимности в акте запечатления и распространения своих идей. Индивидуальность голоса — и власть канона; анонимность печати — и эстетика своеобразия: так уравниваются противоположные начала в историческом развитии словесности.

5. РОЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ИЗ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Вопрос о культуре и цивилизации, казалось бы, давно устаревший, вновь ставится в повестку дня. Само переломное, порубежное состояние нашей сегодняшней культуры наводит на мысль, что речь идет не просто о смене фаз внутрикультурного развития, но о чем-то гораздо большем — быть может, о рождении культуры нового типа из цивилизации, которая пришла на смену предшествующему, дореволюционному типу культуры и господствовала на протяжении последних десятилетий. Поэтому есть смысл напомнить о различии этих двух глобальных понятий, об их исторических соотношениях.

По Шпенглеру, цивилизация — это закат и сумерки культуры, когда на место живых и органических форм духовной деятельности приходят механические, массово-уравнительные, государственно-технократические. «Цивилизация есть завершение. Она следует за культурой, как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как окончание за развитием... Она неотвратимый конец; к ней приходят с глубокой внутренней необходимостью все культуры»¹.

Однако возможен, а в нашей ситуации особенно значим, и обратный вектор развития. Во всяком случае, русская и американская история демонстрирует нам, что культура может рождаться из цивилизации. Скажем, в США XIX века существовала мощная буржуазно-демократическая цивилизация, достигшая технических и экономических высот, но почти нищая по своей культуре, ввозившая все лучшее, за немногими исключениями, из Европы. Появление же американской культуры как самобытного, духовно укорененного национального организма, способного оказывать мировое влияние, — это уже факт XX века, определившийся после первой мировой войны. То же самое в России. Наш XVIII век — господство цивилизации, образованной реформаторской деятельностью Петра и воздействием западноевропейских образцов: каменный фундамент, придавивший аморфную почву. Лишь столетие спустя, примерно в 20-е годы XIX века, эта цивилизация, постепенно сродняясь с национальной почвой, перерастает в самобытную, духовно выстрадавшую русскую культуру

¹ Шпенглер О. Причинность и судьба. Закат Европы, т. I, ч. 1. Пб., 1923, с. 33 — 34.

Нового времени. Не в этом ли смысл известного замечания Герцена: на реформы Петра Россия сто лет спустя ответила ослепительным явлением Пушкина? Культура в таком контексте — это ответ народа на вызов чуждой ему цивилизации: ее освоение.

По-видимому, Шпенглер был прав в своем анализе органических культур (индийской, китайской, западноевропейской и пр.), возникающих на собственной этнической основе и затем по мере дряхления вырождающихся в цивилизацию. Обратный процесс свойствен регионам, подпадающим под сильнейшее влияние чуждых культур, которые на их почве, овнешняясь и застывая, дают начало цивилизациям. Там, где цивилизация привносится извне, где она является заимствованной, «дочерней», как в Америке или России XVIII века, — там она предшествует культуре, перерастает в нее по мере своего созревания и угасания.

Для таких народов, начинающих очередной цикл своего развития с состояния цивилизации, с примата общественных и политических интересов, государственных и гражданских идей, культура — это вечерение мира, образование в его сумерках множества тайных, интимных, духовных миров. Пройден цивилизованный день с его «народным шумом и спехом» (О. Мандельштам) — лучи начинают рассеиваться, сложно преломляться, окрашиваясь в многообразные, фантастические тона; и вот это цветение закатных красок, сменивших ясный и скучноватый день, и образует богатство культуры. Все земное уже взято, все историческое достигнуто — и тогда, приближаясь к тайне своего конца, цивилизация, окутанная сумерками и приобретающая потустороннее зрение, превращается в культуру. «Сова Минервы вылетает в сумерки», — любил повторять Гегель.

Когда исчерпывается историческая идея, питавшая цивилизацию, — начинается расцвет метафизических идей. Когда цивилизация переживает свой собственный изначальный проект, переступает срок, отпущенный для его исполнения, — она живет уже после собственного конца, в своем загробном инобытии, которое и есть — культура. Культура — это цивилизация, осознавшая собственную конечность, вступившая в эпоху угасания, в ходе которого прорезывается ночное зрение — видение потустороннего, заостряется метафизическая чувствительность к последним вопросам. На смену политике как господствующей

сфере цивилизаторской деятельности приходит религия, философия, искусство. Так, «вечерение» петровской цивилизации на протяжении столетия: от Николая I до Николая II, от Пушкина до Блока и Хлебникова — дало удивительный феномен русской классической культуры, творческая интуиция которой обострялась чувством нарастающего кризиса общественных отношений. Культура — это сумерки цивилизации, это фермент брожения, проникший в дистиллированную жидкость, это превращение воды в вино — чудо преображения.

Важнейший момент в переходе от цивилизации к культуре — это внутреннее раздвоение, способность увидеть себя со стороны. Русская цивилизация XVIII века была, за редчайшими исключениями (Радищев, отчасти Новиков), монолитной, лишенной органического «порока» — саморефлексии. Лишь в 20-е годы XIX века господствующий класс раскалывается надвое, порождая политическую оппозицию — в виде декабризма и психологию аутсайдерства — в виде «лишних людей». Именно в результате этого самораскола в дворянстве, трещины в социальном фундаменте цивилизации, и родилась замечательная русская культура XIX века.

Итак, культура — это цивилизация, осознавшая свой конец, впусившая в себя собственную гибель — в виде политической оппозиции, или экономического кризиса, или экологической катастрофы, или культурного метаязыка (использующего язык данной цивилизации как средство ее самоанализа и самокритики). Чувство боли и гибели, работающее изнутри цивилизации, — это и есть ее способность становиться культурой... И не нужно нам скрывать от себя, искусственно притуплять эту боль, противиться ходу превращений. Цивилизация должна умереть, чтобы из оболочки этой металлически-монотонной, прожорливой гусеницы, впавшей в состояние спячки, застоя, окукливания, вдруг выпорхнула ее бессмертная душа, ночная бабочка — культура...

6. О КРИЗИСАХ

То и дело приходится читать о кризисах в зарубежной культуре, причем именно в тех отраслях, которые наиболее развиты данной нацией: «кризис в итальянском кино», «кризис в американской литературе», «кризис во французской философии» и т. п. И наоборот, что-то не при-

ходило слышать о кризисе в искусстве тех стран, где оно лишено мощных традиций, не достигло мирового уровня и значения. Может быть, кризис — это свойство только высокоразвитой культуры или даже более того — признак ее поступательного развития? Кризис — это скачок в историческом движении, то критическое состояние, в которое ввергается — все глубже, все дальше — каждая живая культура, критикующая себя, обладающая даром и претерпевающая наказание саморефлексии. Кризис означает, что культура вышла на последнюю грань своего существования, готова уже расстаться с исходными предпосылками, утратить себя. Но такое существование «на грани» как раз и свойственно бурно развивающимся культурам, которые меняются столь быстро, что как бы исчезают, не-бытуют в каждый миг своего бытия, уже лишённого субстанции, ставшего чисто динамической переменной. Устоев нет, они постоянно колеблются, сотрясаются, вот-вот исчезнет последняя основа, — но основой в данном случае является сама готовность культуры к переменам, к разрыву с накопленным опытом. Вот почему проблематичная культура, которая ставит перед собой задачи, не совпадающие с ее данностью, то и дело попадает в ситуацию кризиса, и сам кризис есть лишь выражение ее внутренней проблемности, самораскола.

Таково, очевидно, состояние всякой зрелой культуры: она кажется себе недостаточной, постоянно критикует себя и подрывает собственные основы («кризис» — того же корня, что и «критика»). На самом деле умирает только бескризисная культура, неспособная уже осознать себя и что-то поправить в себе. Смерть начинается с того, что культура утрачивает многомерность, критическое отношение к себе, впадает в гордыню и самодовольство, застывает в «величественном» спокойствии, откуда уже недалеко до тупа. Зрелая культура, вышедшая из стадии «счастливого детства», не может не судить и не осуждать себя: ее «шаткость» и «слабость» — признак сознающей себя силы.

7. ОБ АВАНГАРДИЗМЕ

Авангардизм у нас все еще категория оценочная, а не просто понятийная. Существуют поклонники авангарда и его противники — почти нет людей, приемлющих его с тем созерцательным спокойствием и отстраненной добро-

желательностью, какие требуются эстетической сутью искусства. И в этом, быть может, тайна авангарда — он не имеет места внутри искусства, поскольку находится на самой границе его. Авангард — явление художественное, но антиэстетическое: выход искусства за рамки непосредственной созерцаемости, той области чувственного восприятия, которая и охватывается понятием «эстетического». Авангард — это, скорее, действенная семиотика искусства, разложение его на значащие элементы, концептуальные схемы — и вместе с тем требование относиться к этому категориальному аппарату искусствознания как к особому произведению искусства, облеченному в краски, звуки, слова, в наглядные формы уничтожения всякой наглядности. Авангард — это непрерывно растущее сознание искусства о том, чем оно могло бы быть, чистая логика и семиотика возможных художественных миров. И потому авангард всегда впереди того, что он изображает или выражает, включая в структуру произведения моменты его последующей мыслительной деструкции.

Авангард постоянно рвется вперед, опережая не только традицию, но и самого себя — за несколько десятков лет он сумел породить несколько десятков школ, сменявших друг друга в лихорадочном темпе. Футуризм, имажинизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм, абсурдизм, минимализм, концептуализм... Искусство словно бы попало в поле какого-то нового духовного притяжения, источник которого находится не сзади, а спереди. Если раньше трудно было сдвинуться вперед хотя бы на сантиметр — так властно тянуло прошлое, навязывало традицию, сковывало инерцией, — то теперь столь же трудно удержаться за какую-нибудь существующую форму, приходится изо всех сил цепляться за нее, чтобы хоть как-то сохранить остаток традиции, прильнуть к ней ненадолго, прежде чем отдаться силе, увлекающей вперед и вперед. Как будто к земле придвинулось некое невидимое духовное тело колоссальной массы и силы притяжения, и оно буквально ключьями рвет и отдирает нас от истории, так что приходится уже хвататься за то, от чего раньше отталкивались. Эти ключья, обрывки реальности и летят на нас с авангардистских страниц и полотен — образы распредмеченного, развоплощенного мира.

Отсюда постоянная атмосфера скандала вокруг авангарда — он отвергает те самые эстетические требования, которые призван удовлетворять. Скандал — ведь это не

просто отступление от конвенции, а разрушение ее по ее же собственным правилам, конструирование образов методом их деструкции. Авангардизм — это искусство, несущее в себе свою собственную гибель, которая может продолжаться бесконечно долго, как закручивается внутри себя кошмарный сон — сон во сне, гибель внутри гибели.

Авангардизм можно с равной последовательностью критиковать как разложение эстетики и как эстетизм высшей пробы, как искусство, разрушающее себя и именно поэтому замкнувшееся на себе. На первый взгляд наиболее последовательную критику авангардизма дают мыслители религиозной ориентации — но в этом-то и заключается скандальное недоразумение, отличное от того закономерного скандала, который возникает вокруг авангардизма как такового и присущ ему по его художественно-антиэстетической сути.

Что же навлекает некоторых религиозно мыслящих людей на подозрение, что авангардизм прямо связан с бесовством нашей эпохи, что от него веет демоническим холодом и развращенностью? То, что в авангардистских произведениях абсурд господствует над смыслом, лицо предстает в отчужденных формах, каких-то распавшихся кусках и кривых лезвиях, индивид враждебен самому себе и обнаруживает скорее свойства растения, молекулы или дыры, чем человека. Кризис реальности, которая не вмещается в человечески освоенные формы, тает, исчезает, становится все менее осязаемой и постижимой... Через авангард искусство вбирает и приобщает к себе невоплощенное и невоплотимое, такие энергии, которые разрывают на части всякую пластическую форму.

Но разве не вернее предположить, что именно реальность, пышущая здоровьем, чувственно округлая, полнотелая, скорее могла бы послужить демоническому искушению человечества, совратить его на земные пути и уклонить от небесных? И тут обнаруживается скандал современного консервативного сознания, совпавшего в каких-то точках с религиозной традицией, — оно не желает расстаться с той любимой реальностью, внутри которой с большим или меньшим удобством расположились организационные и идеологические структуры традиционных вероисповеданий. Они срослись с тем миром, для осуждения и разрушения которого явились на свет, вошли в плоть этого мира, полюбили его округлость, его эстети-

ческую видимость, которую с таким блеском выставляет традиционное, «реалистическое» искусство.

Между тем авангард по сути гораздо ближе исконному эсхатологическому духу этих вероисповеданий, их чаяниям конца мира. Религиозное мироощущение по природе своей вовсе не консервативно — оно кризисно: это крах всех норм, ломка всех устоев — идущая поверх мироздания волна новых времен и пространств. Ничто не может удержаться перед апофатическим представлением Бога, который есть не «то», не «то» и не «то» — ничто из того, что в мире¹.

Какое искусство может выразить эту глубину религиозного бунта против ставшего и воплощенного? Традиционное — то, что рисовало прекрасных мадонн с прекрасными младенцами на руках? Но то искусство исходило из положительного ощущения ценности и оправданности мира в его тварных формах, вдохновлялось сюжетами бывшего Откровения. Когда же растет чувство Откровения грядущего, в прах рассыпаются все надежные, освященные прошлым образы реального. Реальность обнаруживается за реальностью, осыпающейся, как штукатурка, под ударами невидимых сил извне². Эти вмятины на стенах, эти проломы и зигзаги, растущие у нас на глазах, и воспроизводит авангардное искусство. Оно религиозно в том смысле, в каком сама религия авангардна, то есть движется *вперед* всех законченных результатов мирового процесса, оставляя позади все, что успело приобрести господство и устойчивость. Авангардная вера находит свое место не в стенах храма, а за границами мира, откуда ускоренно надвигается на человечество новая земля и новое небо, беглыми очерками и зияниями мелькая среди распадающихся пластов реальности. И потому современное религиозное искусство — не то, что в подробнейших деталях изображает храм, крест, библейскую сцену, — но то, которое обращено к невидимому, неставшему в земной жизни. В произведениях авангардистов

¹ Апофатическая теология (от греч. алофатикōс — отрицательный) выражает абсолютную трансцендентность Бога через нетождественность. Его всем видимым проявлениям и возможным обозначениям, через отрицание Его имен и атрибутов.

² Отсюда — тема *мусора*, развитая в творчестве известного современного художника-концептуалиста Ильи Кабакова и имеющая глубокий эсхатологический смысл: мироздание переполнено малозначащими подробностями — пушинками, соринками — и само становится одной из них.

реальность теряет зримость и антропоморфность, становится теоморфной, готовится к принятию и запечатлению тех форм, которые кладут предел и выводят за грань исторического существования человека. «Проходит образ мира сего», — сказано у апостола Павла, и авангард — точнейший образ самого этого прохождения, апокалипсический реализм. Авангард не держится за земное, но уходит по ту сторону, оголяет субмолекулярную структуру вещества, прорисовывает схемы мировых сил, дремлющих в подсознании, — идет дальше воплотимого, сотрудничает с воображением до конца — конца, не вмещающегося ни в какую зримую историческую перспективу. И в этом — глубокий урок авангардизма для религиозного сознания, которое проверяет свою истинность не приверженностью, а опровержением той реальности, в которой застыла прекрасная видимость, эстетика середины. Авангардизм есть эстетика конца и является для искусства тем же, чем для религии — эсхатология: оба кладут меч между Словом и миром.

8. ПАРАДОКС УСКОРЕНИЯ

«Что нового?» — этот вопрос, такой беглый и невнимательный, таит в себе возможность глубокого ответа, которую мы обычно пренебрегаем. Что нового во мне, в мире — это вообще кратчайшая формула того, о чем следует думать, о чем стоит говорить. Это не значит — обсуждать новости. Новостей много, а новое — одно, предмет постоянного душевного бодрствования, ибо в нем — сжатый итог прошедших времен и развернутый образ времен грядущих. Новизна — обретение вещами все большей меры завершенности, вызревание времени, за которым должна последовать жатва. И поскольку сроки Конца не определены, новизна — это его ближайшая явь, к нам обращенная, требующая непрерывного внимания и духовного сосредоточения.

Нет ничего более таинственного, чем новизна. Как ясен и прост мир платоновских идей, вечных эйдосов! Великий переворот, произведенный на исходном рубеже нашей эры, сделал мир более таинственным, чем раньше, и придал существование каждому мигу между настоящим и наступающим. Мы попали в какой-то авантюрный сюжет, где с каждым мигом растет напряжение тайны и захватывающая неизвестность. Причем действие развивается по нарастающей. Вдумаемся: мы живем в «новую эру», в «новое

время» новой эры, в «новейший период» нового времени новой эры. Да и новейшее внутри себя уже несколько раз обновилось, только в языке нет сверхпревосходных степеней. Каждый год по насыщенности новизной едва ли не равен прежним столетиям. Если законы сюжетообразования примерно одинаковы во всех областях, то не означает ли такое убыстрение темпа приближения к развязке: в единицу времени происходит все больше и больше событий, пока не произойдет *Все...*

Заметим, однако, что убыстрение — процесс противоречивый, раздваивающийся на новизну и старину, которые возрастают в равной и взаимозависимой степени. Чем скорее происходит обновление культуры, тем стремительнее в ней и процесс устаревания. Скорость развития обгоняет самое себя и превращается в неподвижность. Статьи, опубликованные два-три года назад, древнее, чем шумерские клинописные таблички, и покрыты более толстым слоем забвения. Почти любой роман или монография немедленно, в миг появления, становится памятником своей, только что прошедшей эпохи, напоминая те образцы, которые не так давно были замурованы в гранит Манхэттена или погружены в пески пустыни с единственной целью — сохранить их для грядущих цивилизаций. Идея прогресса оборачивается реальностью архива. Культура не может не стремиться к наивысшей производительности, к предельному ускорению — но это означает и скопление гигантских вещественных масс в запасниках, музеях, архивах, каталогах, превращение всего здания культуры в стремительно разрастающийся склеп, на верхнем этаже которого еще бурлит какая-то жизнь, а завтра и он опустится в область безмолвия и покоя.

Особенно это ощутимо на Западе: художественные направления и жизненные стили, прошумевшие несколько лет назад, отходят в сферу археологических интересов. И то новое, что приходит ему на смену, заранее обставляет себя атрибутами грядущей известности, укладывает свое содержание в папку, коллекцию, каталог, архив, энциклопедию. Отсюда совокупность приемов, которые можно охарактеризовать как АРХ-АРТ, искусство, пользующееся методами археологии и археографии и мимикрирующее под древние, омертвелые формы культуры. На живое отношение к современности почти не остается времени — только в преддверии будущего, на ближайших подступах к нему кипит жизнь, а настоящее — это уже замурованная

ниша, которая когда-нибудь, возможно, заинтересует любопытного историка. Лишь на поверхностной пленке своей культура современна, а изнутри она музейна и архивна, оседает под тяжестью собственных отработанных слоев. XX век — снаружи, а внутри — Египет. Вечность камней под тончайшим, как пыль, налетом времени.

Отсюда — ничуть не умозрительная гипотеза дальнейшего развития этого процесса. Любой возникающий факт становится сразу же историей, консервируется в звуковых, визуальных, текстуальных образах, записывается на магнитофон, снимается на фотопленку, заносится в память компьютера. Точнее было бы сказать, что он рождается в форме истории, у него нет младенчества, он от рождения старец, наделенный памятью о своем прошлом. В конце концов, запечатление предшествует свершению, предписывает ему те формы, в которых оно должно быть зарегистрировано, представлено, отражено. История останавливает свой ход, потому что все становится историей. Поток времени может двигаться среди твердых берегов, но когда все вокруг становится временем, тогда течение прекращается — это уже мерно колышущийся океан вечности.

Благодаря системам видеозаписи и персональным компьютерам становится технически осуществимым превращение каждой индивидуальной жизни в архив, легко размещимый в растущих емкостях электронной памяти. Картина Леонардо или симфония Моцарта, разговор по телефону и игра с ребенком, запах цветка или зрелище неба в предвечерний час — все это может быть записано на пачке перфокарт или цифровом диске, представлено в символической, закодированной форме. Реальность, состоящая из последовательности мгновений, представит их теперь в соположенности, одновременности, как совокупность информационных единиц, заложенных в память машины. *Время уступит место выбору.* С чего вы хотите начать день: с заката или восхода, с музыки эпохи Возрождения или картин сюрреалистов? По мере углубления машинной памяти вся история — история всего — предстанет как на ладони, т. е. упразднится в своей историчности. Вокруг каждого человека воцарится вечность архива, в котором он по своему усмотрению волен перебирать папки. В этом музее современность по своему статусу неотличима от прошлого и представляет такой же доступный предмет выбора — на какую кнопку нажать,

какой открыть канал информации. Музеееды и археологи — пророки этого грядущего мира, который весь перейдет в модус прошедшего как записанный, отснятый, сбереженный.

Таков один из возможных вариантов «конца времени». Наша задача, однако, — не заниматься предсказаниями, а вникнуть в природу всемирно-исторического ускорения, которое захватывает в свой круговорот все новые страны и регионы. «Ускорение» — это не просто злободневное политическое понятие, это философская категория, связанная с самыми глобальными проблемами истории и эсхатологии (если понимать последнюю как учение о последних судьбах мира). Еще раз повторим: ход истории от эпохи к эпохе в целом убыстряется, достигая к концу XX века небывалой стремительности: за один год в политике, науке, культуре свершается столько событий, сколько в прежние времена не вмещало и столетие. Казалось бы, такое ускорение опровергает древнейшие религиозные и мифологические пророчества о том, что мир обретет «вечность и покой», что «времени больше не будет». Однако реальность ошеломляет нас парадоксом: по мере убыстрения всеческих изменений возрастает неизменное, вечностное содержание культуры. Устремляясь в будущее, культура превращается в свое собственное прошлое. Новое и старое, возрастая с равной скоростью, как бы замыкаются друг на друге, образуя внутри самого ускорения ситуацию покоя, приближаясь к нулевой отметке времени — царству вечного настоящего. Мир, достигая высших скоростей, замирает в полете. Если «покой есть главное в движении» (Лао-цзы), то чем больше движения, тем больше покоя.

Как показывает общая теория относительности, в системах, чья скорость приближается к световой, перестает течь время. Быть может, аналогичный закон применим и к историческому времени, по крайней мере на фазах его максимального убыстрения. Тогда эсхатология с ее чаянием «вечного царства» — вовсе не отрицание и не прекращение истории, а возведение ее в высшую степень историчности, *замирание-в-ускорении*. Эсхатология — это переход истории на скорости, близкие к световым, это свечение самой реальности, развоплощение вещества в свет. История может преодолеваться только изнутри самой истории, как закономерность ее саморазвертывания, как раскрытие смысла вечности в каждом мгновении, как современность всех времен.

9. ТЕОРИЯ И ФАНТАЗИЯ

Любая теория есть инобытие своего предмета, сфера его растущего самосознания и возможность его творческих трансформаций. Литературоведение рождается не раньше, чем словесность выходит из состояния самотождества, из фольклора становится литературой; и этот импульс самодвижения, исходящий от литературы, и дальше определяет динамику и смену литературных теорий, каждая из которых очерчивает ближайшую зону развития для литературы своего времени. *Литературоведение — это не просто область изучения литературы, это путь развития литературы через ее сознание о себе.*

Литература, пребывающая в застое, не нуждается в теории, и теория, господствующая в такое время, не нуждается в развитии литературы, она довольствуется тем идеальным объектом, который уже сформировался в прошлые века, и музейно оберегает его от любого задевающего и вовлекающего жеста со стороны потомков. Ни в одной науке нельзя создать новую теорию, которая опиралась бы на экспериментальные данные, добытые век или полвека назад. Между тем преобладающая часть теоретических построений проводится у нас на материале той литературы, которая была уже известна Белинскому или по крайней мере Овсяннику-Куликовскому и отразилась в системах их обобщений. Понятно, что теория, ориентированная лишь на литературу прошлого или на самое традиционное в литературе нашего века, обречена повторять старые теории.

Нам очень недостает сегодня теоретиков и мыслителей — активных участников литературного процесса, таких, какими были А. Белый и Вяч. Иванов, В. Шкловский и Ю. Тынянов, а за рубежом — А. Бретон, Ж. П. Сартр, Р. Барт, Т. Адорно. Наша литературная теория так же слабо связана с литературной практикой, как вообще наука с производством, — и в этом причина их обоюдной беспомощности и отсталости. Теория тогда действительна, когда не просто обобщает, но и предвосхищает, из точки настоящего по-новому освещает прошлое и сознательно готовит будущее. У нас до сих пор четко не определен познавательный статус таких форм, как литературно-художественный манифест, кредо, программа, проект. Очевидно, что это самая подлинная и первородная теория литературы, но только повернутая лицом в будущее,

творимая по законам воображения. Литература нуждается в таких опережающих теориях — бродильных дрожжах художественного процесса.

Было бы неверно расценивать это опережающее воздействие теории на литературу как модернистское «трюк-качество» XX века, признак эстетического распада. Теория — это не только описание, анализ, но и предсказание, прогностика. Лишь печальными особенностями последних десятилетий объясняется то, что теорию мы воспринимаем в основном в виде монографий и учебников. *Манифест* — вот первое слово обновленной теории, а монография — ее последнее слово. И если отобрать во всей истории эстетики и литературоведения наиболее яркие, классические работы, то в них обнаружатся одновременно черты манифеста и трактата — взаимосвязь разных граней теоретического сознания. В «Поэтическом искусстве» Буало и «Лаокооне» Лессинга, в статьях и фрагментах братьев Шлегелей и «Защите поэзии» Шелли, в «Литературных мечтаниях» Белинского и «Эстетических отношениях искусства к действительности» Чернышевского провозглашаются новые принципы художественного мышления и благодаря этому открываются неизвестные свойства и закономерности литературы как таковой. Самые общие теоретические вопросы ставятся изнутри художественной практики как ее замысел и вопрошание о своем будущем. «*Что есть литература*» зависит от того, чем *становится* она и чем *может стать*: бытие включает становление, а действительность — возможности.

Вот почему воображение — едва ли не самый насущный дар теоретика, тем более имеющего дело с искусством. Здесь *воображение призвано прокладывать пути самому воображению*, и теоретик в этом плане должен не уступать практику, а превосходить его, точнее, развивать возможности творческой фантазии за пределами искусства, в области экспериментальных обобщений и «сумасшедших» гипотез, которые так же способны вдохновлять художника, как его произведения вдохновляют мысль исследователя. Художественная и теоретическая фантазия поддерживают и воодушевляют друг друга, образуя целостность саморазвивающейся культуры в ее диалоге с собой.

У нас, в силу определенных традиций, идущих еще от средневековья, а также отрицательного опыта последних десятилетий, сложилось своего рода предубеждение против

фантазии — и как индивидуального дара, и как измерения культуры. Фантазия — нечто вроде наваждения, происк демонических сил, разжигающих человеческий ум пустыми помыслами. Такой взгляд слишком подозрителен к духовной природе человека, отсекая одну из самых благодатных способностей — воображать, предвидеть, прозревать невидимое, создавать небывалое. Вряд ли какой-либо другой талант был столь приумножен и с лихвой возвращен Творцу всем ходом развития человечества, всеми трудами искусств, наук и ремесел. Воображение — это иной мир, прорастающий в недрах нашего мира, или, если воспользоваться словами Достоевского, великого реалиста-фантаста, «чувство соприкосновения таинственным мирам иным», их семена, посеянные «на сей земле».

И в сегодняшней нашей ситуации *утвердить общественный статус воображения* так же необходимо, как поддерживать уже признанный обществом статус памяти. Было бы губительно противопоставлять эти способности, перечеркивая одну другой — ведь только вместе они обеспечивают царственное достоинство человеческого духа, его свободу от сиюминутных капризов власти и моды, его открытость всей совокупности прошедших и грядущих времен. Выступления в защиту памяти некогда требовали немалого мужества — ведь прошлое истреблялось во имя превратно понятого будущего. Но есть опасность, что мы не усвоим этого горького урока и под знаком перевернувшейся системы ценностей пойдем — уже от имени прошлого — в наступление на будущее, зарывая в почву традиции бесценный талант воображения.

Такая психологическая установка понятна: слишком долго мы имели дело лишь с одной, вырожденной формой воображения — абстрактной социальной утопией, и теперь, обжегшись на этом сладком молочке, дуем на чистую, освежающую воду. Воображение — одна из главных освободительных сил, двигавших вперед человечество; но когда, как вагоны к локомотиву, к воображению прицепляются такие архаические инстинкты, как жажда власти или всеобщего уравниательства, тогда воображение превращается в утопию, кладет предел самому себе, утверждаясь на какой-то одной, незыблемой и абсолютно «правильной» картине будущего. Утопия — это самоубийство воображения: созывая массы людей на переделку мира, она превращает их в могильщиков своего будущего.

Теперь пришло время очистить воображение от элементов тупого и злобного утопизма, вернуть фантазию в ее собственную, свободную стихию — стихию творчества, а не принуждения. Пора понять, что воображение — это Божий дар и народное сокровище, убыль которого так же невосполнима, как расхищение природных богатств. Нация, лишившаяся воображения, утрачивает способность творить будущее, отвечать на его запросы и постепенно сходит с круга истории.

Всему комплексу эстетических дисциплин, в том числе литературоведению, принадлежит исключительно важная роль в работе по очистке воображения и укреплению его авторитета в обществе. Ведь в произведениях искусства мы находим воображение в его самых чистых, родниковых истоках, еще не замутненных вмешательством внешних, корыстолюбивых сил.

Но как теория может помогать вымыслу в его освобождающей власти над умами, если самой теории вымысел считается категорически противопоказанным, если ее опутывают десятки методологических запретов? Так, до недавнего времени наличие нескольких освященных «измов» почему-то препятствовало введению новых терминологических образований, отражающих современные процессы и течения в искусстве (таких, как «метареализм», «концептуализм»). Вообще ко многим понятиям, особенно употребляемым в гуманитарных науках за рубежом, у нас прочно приросли однозначные оценки, из самих этих понятий совершенно невыводимые. Такие слова, как «авангардизм», «модернизм», «сюрреализм», «психоанализ», «подсознание», «герменевтика», заведомо выражают отрицательное отношение к тому, что обозначают (лицо говорящего как бы передергивает гримаса отвращения).

Список этих понятий, весьма внушительный, едва ли не целиком совпадает по объему и содержанию со словарем гуманитарных дисциплин XX века. Не пора ли на исходе столетия реабилитировать большинство его художественных и теоретических направлений, подвергшихся незаслуженной оценочной репрессии, — иначе в XXI век мы войдем интеллектуально более бедными, чем другие народы.

Привить теории вкус к разнообразию, вариативности, соревнованию разных концептуальных и терминологических систем — это и значит открыть для нее мир

воображения, тот, который заключен в ней самой и который особенно родственно и радостно откликается на творчески созвучный мир искусства. Чтобы вымысел мог отражаться в теории, теория сама должна преобразаться вымыслом.

С тех пор как шестьдесят лет назад наша гуманитарная наука должна была отстаивать свое право на вымысел в полемике с лефовцами, приверженцами голого факта¹, ситуация улучшилась ненамного — с той лишь разницей, что «опора на факт» была заменена, в духе времени, «верностью традиции». От теории требуется, чтобы она *соответствовала* — фактам или традициям, и мало кто спрашивает, что же она к этим фактам или традициям *прибавляет*, в чем оправдание ее собственного, ни к чему не сводимого бытия. Между тем «расточительность вымысла» (В. Асмус) — это в настоящее время не просто допустимое послабление немощным деятелям неточных наук, это своего рода категорический императив, пронизывающий новейшую теорию познания вплоть до самых точных и естественнонаучных дисциплин. История науки показывает, что множество идей, обновлявших научную картину мира, возникало не в ладу с известными тогда фактами (и тем более традициями), а в резком столкновении с ними. В этой связи крупнейший современный методолог науки Пол Фейерабенд формулирует правило *контриндукции*, «рекомендующее нам вводить и разрабатывать гипотезы, которые несовместимы с хорошо обоснованными теориями или фактами»².

Отсюда следует, что фантазия, которая скорее отталкивается от фактов, чем присоединяется к ним, имеет самостоятельную ценность для теоретического мышления. Понятия, категории, термины — такой же материал для

¹ См. цитированную работу В. Ф. Асмуса «В защиту вымысла» (1929). Закономерно, что в те же годы рождается и самая последовательная в истории русской мысли философская апология воображения — труд Я. Э. Голосовкера «Имагинативный абсолют» (первая редакция — 1928 — 1936), выдвинувший задачу «построить имагинативную гносеологию, чтобы роль воображения в культуре открылась глазам мыслителей и затронула совесть науки». (Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., «Наука», 1987, с. 153). Именно совесть, потому что нигде дар воображения не используется так скрытно, исподволь, с деланным презрением к нему, как в науке.

² Фейерабенд Пол. Против методологического принуждения. — В кн.: Избранные труды по методологии науки. М., «Прогресс», 1986, с. 160.

работы творческого воображения, как краски в живописи или слова в поэзии. Цель теории — *умножение идеальных существований*, которые отчасти пересекались бы с наличными фактами, отчасти расходились бы с ними, образуя многомерное пространство возможных миров. Тем самым умножаются степени духовной свободы человека, его «внезаходимость» по отношению к окружающему миру. Теория должна относиться к фактам по принципу дополнительности — предлагать альтернативу их односторонности, прибавлять к наличному возможное и самим фактом своего существования превращать его в действительное. Расходясь с известными фактами, теория *сама становится фактом, еще никому не известным*, и в совокупности с другими стимулирует создание новых теорий. «Познание... не есть ряд непротиворечивых теорий, приближающихся к некоторой идеальной концепции. Оно не является постепенным приближением к истине, а скорее представляет собой увеличивающийся океан взаимно несовместимых (быть может, даже несоизмеримых) альтернатив, в котором каждая отдельная теория, сказка или миф являются частями одной совокупности, побуждающими друг друга к более тщательной разработке; благодаря этому процессу конкуренции все они вносят свой вклад в развитие нашего сознания»¹.

Все сказанное относится к теории литературы и искусства в большей мере, чем к какой-либо другой, поскольку закономерности самого художественного предмета, преломляясь и развертываясь в теории, требуют от нее порождения концептуальных систем по законам творческой фантазии. В этом смысле *теория искусства* может возглавить движение научного сознания к тому, чтобы стать *искусством порождения теорий*.

Может показаться, что предложенный принцип неограниченного умножения, «пролиферации» (Фейерабенд) альтернативных идей и теорий упраздняет возможность их соотносительной оценки, — дескать, каждая по-своему хороша. Но это совсем не так. Один из критериев, выдвигаемых теперь на первый план в познании, — это не степень соответствия идеи внеположным фактам, а степень *несоответствия* идеи привычным представлениям о фактах. Иными словами, идея оказывается плодотворной в той

¹ Фейерабенд Пол. Против методологического принуждения, с. 162—163.

степени, в какой она способна *удивлять*. Самые удивительные идеи — вовсе не те, что произвольно искажают факты, и не те, что однозначно соответствуют им, а те, что вступают с фактами в напряженную связь притяжения-отталкивания, одновременно и подтверждаясь, и опровергаясь ими, делая их и более ясными, и более загадочными. Вероятность высказывания таких идей, как бы ортогональных плоскости фактов, — наименьшая, и, значит, их содержательность — наибольшая.

Удивление еще Аристотель определял как исходный момент познания. «Ибо и теперь и прежде удивление побуждает людей философствовать... недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим»¹. Значит ли это, что в ходе познания исчерпывается и снимается первоначальный импульс удивления, так что в конце концов мы получаем право сказать: «Все теперь ясно в свете разума, удивляться больше нечему»? Нет, не таков подлинный процесс познания: оно движется от неожиданности к неожиданности, оно *не только порождается удивлением, но и порождает его* — тайна проясняется, но за ясностью приоткрывается еще более глубокая тайна. Сам результат познания должен удивлять, а не только его исходный объект. Мир предстает сейчас, в результате триумфального развития науки XX века, гораздо более удивительным и загадочным, чем сто лет назад, когда все в нем представлялось очевидным, объяснимым и скучноватым.

К сожалению, наши науки, и прежде всего гуманитарные, все еще находятся в плену старых познавательных парадигм, ориентированных на правильность и непротиворечивость². На практике это приводит к нагромождению тавтологий и трюизмов, самой верной реакцией на которые является скука. Восприятие отказывается воспринимать то, что не может быть воспринято. Непроизвольное чувство скуки — неподкупный свидетель бессодержательности множества теоретических работ, которым «выверенная методология» не помогает, а мешает стать явлением современной науки. Идея может быть правильной и непротиворечивой — но именно поэтому не

¹ Аристотель. Соч. в 4-х т., т. 1. М.; 1975, с. 69.

² Горький парадокс состоит в том, что наши науки, не исключая и литературоведение, еще не научились полно учитывать и беспристрастно обобщать все *наличные* факты, не подошли к рубежу позитивного мышления, тогда как современная методология требует уже перешагивать этот рубеж, отказываться от принципов верификации и фальсификации в пользу принципа альтернативности.

работать с фактами, а мертвым грузом лежать на них. Особенно это относится к тем, условно говоря, авторитетным идеям («нравственного должествования», «социальной ответственности», «исторической обусловленности» и т. п.), которые прилагаются без разбора к огромному количеству фактов (поступков, произведений), отнимая у них малейшую самобытность и внутреннюю тайну, давая заведомо известный ответ на *непоставленный* вопрос. Авторитарность этих идей в методологическом плане подрывает их авторитетность в плане этическом и социальном.

Вот почему критерий «удивительности — скучности» при оценке идей и публикаций представляется более радикальным и продуктивным для обновления нашей теории, чем традиционный логический критерий «истинности — ложности». Можно сколько угодно настаивать на истинности той или иной идеи, выводить ее из традиций или фактов, возводить ее в догму или абсолют — но если она не раздвигает рамки сложившихся представлений, не приводит *ум в состояние изумления*, она лишена свойства живой истины. И старые истины, высказанные сотни и тысячи лет назад, еще способны нас удивлять, если мы захотим вдуматься в них.

Чтобы верно отражать мир, идея должна поражать воображение. Ведь мир таит в себе не меньше загадок, чем воображение — догадок, и было бы наивно предполагать, что действительность беднее и проще самых смелых наших вымыслов. Размышляя о разнообразных методах литературоведения, мы должны не упускать главного: насколько та или иная теория делает мир литературы более чудесным и таинственным, чем он казался раньше, насколько прибавляет в наше знание о нем священного незнания.

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
-----------------------	---

Раздел I

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ КЛАССИКИ

ПОЭТИКА ДИСГАРМОНИИ (<i>Стендаль и Бальзак</i>)	12
ФАУСТ И ПЕТР НА БЕРЕГУ МОРЯ	41
КНЯЗЬ МЫШКИН И АКАКИЙ БАШМАЧКИН (<i>к образу переписчика</i>)	65

Раздел II

ВЫБОР ТРАДИЦИИ

НОВОЕ В КЛАССИКЕ (<i>Державин, Пушкин, Блок в современном восприятии</i>)	82
Веще косноязычие	87
Смиренная красота	96
Творимая легенда	103
Манящая бездна	110
ТЕМА И ВАРИАЦИЯ	120
МЕТАМОРФОЗА (<i>о новых течениях в поэзии 80-х годов</i>)	
1. Время созревания	139
2. Самосознание культуры	141
3. О концептуализме	151
4. О метареализме	159
5. От метафоры к метаболе	166
6. Шкала поэтических стилей	169

Раздел III

ПАРАДОКСЫ НОВИЗНЫ

КРИТИКА В КОНФЛИКТЕ С ТВОРЧЕСТВОМ	
1. Парадоксы «критической ситуации»	178
2. Ближе к тексту — дальше от литературы	183
3. «Большая» критика и «маленькая» литература	196
4. Самоотречение критики	202
ИСКУССТВО В ПОГОНЕ ЗА ЕСТЕСТВОМ (<i>«сексуальная революция» в литературе Запада</i>)	
1. Цена вседозволенности	211
2. Неоязычество	216
3. Гордый рассудок и глупая красота	227
4. Иллюзия и натура	242
МЕЖДУ МИФОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ (<i>об уроках латиноамериканской литературы</i>)	251

Раздел IV
В ПОИСКАХ ЦЕЛОГО

ИГРА В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ	276
1. Эстетические и социологические концепции игры	277
2. Разновидности игры	281
3. Игра и литература	286
4. Игра драматическая и театральная	288
5. Системы актерской игры	291
6. Игровое и серьезное	298
ВЕЩЬ И СЛОВО. О ЛИРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ	
1. Что такое лирический музей?	304
2. Между складом и свалкой	309
3. Новая мемориальность	314
4. Значение единичности	318
5. Опыты вещеописания	322
6. Вещь как слово	327
НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ОБРАЗА И ПОНЯТИЯ (эссеизм в культуре Нового времени)	334
1. Самообоснование индивидуальности	335
2. Интегральная словесность	341
3. Эссе и миф	349
4. Эссема и метафора	358
5. Эссеизация литературы и философии	363
6. Эссеизм как явление культуры	374
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ И СОВРЕ- МЕННОСТИ	381
1. Экология мышления	382
2. Эпоха универсализма	385
3. К понятию «кенотипа»	388
4. Рукопись и машинопись	393
5. Рождение культуры из цивилизации	395
6. О кризисах	397
7. Об авангардизме	398
8. Парадокс ускорения	402
9. Теория и фантазия	406

Михаил Наумович Эпштейн

ПАРАДОКСЫ НОВИЗНЫ

Редактор *Г. Э. Великовская*
Художественный редактор *Ф. С. Меркуров*
Технический редактор *Е. П. Румянцева*
Корректор *Л. М. Вайнер*

ИБ № 6600

Сдано в набор 29.01.88. Подписано к печати 08.09.88.
А 03229. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офс. № 1. Обыкновенная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 21,84.
Уч.-изд. л. 22,95. Тираж 19 000 экз. Заказ № 72.

Цена 1 р. 80 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11
Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

Эпштейн М. Н.

Э 73 Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков. — М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.

ISBN 5—265—00166—2

В книге исследуются пути нового художественного мышления, наиболее противоречивые, взрывчатые ситуации в литературе XIX—XX вв. На обширном материале: от Гёте и Пушкина до Мандельштама и Набокова — раскрывается творческая роль парадоксов в развитии культуры. Прослеживаются духовные процессы, отмеченные знаком парадоксальности: культ плоти в «сексуальной революции», оборачивающийся диктатом рассудка (Д. Лоуренс, Г. Миллер); экспансия Игры в сферы «серьезной» деятельности; воздействие религиозно-асхатологического сознания на искусство авангарда; противостояние концептуализма и метареализма в поэзии наших дней (Д. Пригов, О. Седакова, И. Жданов, А. Еременко, А. Паршиков)... Вводятся ряд новых понятий, помогающих ориентироваться в современной культуре («лирический музей», «экология мышления», «метабола», «кенотип» и др.). В своих «теоретических фантазиях» автор пытается очертить перспективы грядущего синтеза разных искусств и типов сознания.

4603000000—368

Э ————— 469—88

083(02)—88

ББК 83 ЗР7