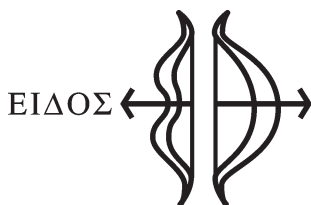


*International Readings on Theory,
History and Philosophy of Culture*

9

СИМВОЛЫ, ОБРАЗЫ, СТЕРЕОТИПЫ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ



SYMBOLS, IMAGES AND STEREOTYPES:
ARTISTIC & AESTHETIC EXPERIENCE

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ББК 87

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ МК РФ и РАН
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ)

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР “ЭЙДОС”
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ СОЮЗ УЧЕНЫХ)

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

№ 9



издается под эгидой ЮНЕСКО

СИМВОЛЫ, ОБРАЗЫ, СТЕРЕОТИПЫ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

*Издание осуществлено при финансовой поддержке:
Министерства культуры РФ, ЮНЕСКО и Института “Открытое Общество”
(грант в рамках программы “Профессиональные коммуникации
в образовании, культуре и гуманитарной науке Северо-Запада)*

Главный редактор:
Любава Морева

Редакционная коллегия:
*Александр Бокшицкий, Ирина Борисова, Любовь Бугаева, Александр Гогин,
Анна Конева, Аминад Магомедова, Даниэль Орлов, Ирина Протасенко,
Любовь Письман, Максим Рябков, Виктория и Юрий Черва, Борис Шифрин*

Дизайн обложки:
Игорь Панин

*Редакция сердечно благодарит Ассоциацию РОСАРТ за дружескую
поддержку и содействие в подготовке настоящего издания к публикации*

ISBN 5-88607-015-X

© ФКИЦ “ЭЙДОС”, 2000

© Оформление И. Панин

THE ST.PETERSBURG BRANCH OF THE RUSSIAN INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH
OF THE RUSSIAN FEDERATION MINISTRY OF CULTURE
&
THE PHILOSOPHICAL AND CULTURAL RESEARCH CENTRE «EIDOS»
(ST. PETERSBURG ASSOCIATION OF SCIENTISTS AND SCHOLARS)

INTERNATIONAL READINGS ON THEORY,
HISTORY AND PHILOSOPHY OF CULTURE

№ 9



under UNESCO auspices

SYMBOLS, IMAGES AND STEREOTYPES:
ARTISTIC & AESTHETIC EXPERIENCE



Financial support:
Russian Federation Ministry of Culture, UNESCO, The Institute "Open Society"
(Grant in the program on "Professional Communication in Education, Culture
and Humanities of the Russian North-West)

Editor-in-chief:
Liubava Moreva

Editorial Board:
Alexander Bokshitskiy, Liubov Bugaeva, Irina Borisova, Alexander Gogin, Anna Koneva,
Amenad Magomedova, Daniel Orlov, Liubov Pisman, Irina Protasenko,
Maxim Ryabkov, Victoria & Juriy Cherva, Boris Shifrin,

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ПОЭТИЧЕСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОПЫТ
//
REFLECTIONS ON POETRY & LITERATURE

ТРАНСАКЦИЯ СИМВОЛА

Владимир Рушаков / Vladimir Ruzhakov

TRANSACTION OF SYMBOL

11

Chung-min Tu and Kam-ming Wong

STEREOTYPE, INTERNMENT, AND THE BOMB:

ATTUNING THE STONE IN JOY KOGAWA'S *OBASAN*

19

ФИЗИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ И ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОСТИ:
МИКРОСКОПИЯ АВАНГАРДА

Борис Шифрин / Boris Shifrin

A PHYSICAL EXPERIMENT AND THE PROBLEM OF VISUALITY:
THE MICROSCOPY OF AVANT-GARDE

33

ОПЫТ УМИРАНИЯ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Любовь Бугаева / Liubov Bugaeva

THE EXPERIENCE OF DYING AND ITS REFLECTION IN RUSSIAN LITERATURE

42

Enrique Varús

TRAVEL: AN OLD SYMBOL IN MODERN LITERATURE

55

ПРИСУТСТВИЕ ИНОГО В КУЛЬТУРЕ:

ПРОЛОГ ПУТЕШЕСТВИЯ В ДРЕВНИЙ ВОСТОК

Сергей Пролеев / Sergey Proleyev

THE PRESENCE OF THE OTHERNESS IN CULTURE:

THE PROLOGUE OF THE JOURNEY TO THE ANCIENT EAST

75

Montserrat Herrero

THE RIGHT REASON OF CRAZINESS: AN INTERPRETATION OF QUIXOTE
BY THE SPANISH "GENERATION OF 98"

82

Victor Valembois

GUSTAVO GONZALEZ: THE POET AND HIS CONSTRUCTIVE TRIPOD

90

Antonio Martinez Illán

THE IMAGINE OF EXILE IN JOSEPH BRODSKY'S *A Part of Speech*

101

АННА АХМАТОВА. ЖИЗНЬ И ТЕКСТ

Ольга Рубинчик / Olga Rubinchik

ANNA AKHMATOVA: LIFE AND TEXT

114

СИМВОЛИЗМ И АНТРОПОСОФИЯ В ДУХОВНОМ МИРЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Инна Быкова-Майер / Inna Bykova-Mayer

SYMBOLISM AND ANTHROPOSOPHY IN SPIRITUAL WORLD OF ANDREY BELIY

126

ЛЮБОВЬ И ТРАГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ БЫТИЯ
В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО ДУХОВНОГО РЕНЕССАНСА

Алессия Даньино / Alessia Dagnino

LOVE AND ENTITY TRAGIC PROBLEMS

IN AESTHETICS OF RUSSIAN SPIRITUAL RENAISSANCE

138

ДРУГОЙ ГРАД (О ДУХЕ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОЭЗИИ)

Александр Погребняк / Alexander Pogrebnyak

ANOTHER CITY (ON THE SPIRIT OF PETERSBURG POETRY)

153

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК КОД

Максим Рябков / Maxim Ryabkov

LITERARY WORK AS A CODE

161

ЖАНР КАК СТРУКТУРНЫЙ СТЕРЕОТИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Виктория Черва / Victoria Cherva

GENRE AS A STRUCTURAL STEREOTYPE OF CULTURE OF THE ARTS

172

МУЗЫКА И УТОПИЧЕСКИЙ/АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Ирина Борисова / Irina Borisova
MUSIC AND AN UTOPIAN /APOCALIPTIC DISCURS
179

ХОРА – ТОПОС – ПРОСТРАНСТВО
Александр Бокшицкий / Alexander Bokshitsky
χώρα – TOPOS – SPACE
193

ЭНЕРГО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА:
ПРОБЛЕМА АКТУАЛЬНЫХ ХРОНОТОПОВ
Виктор Личковах / Victor Lichkovach
ENERGO-INFORMATIVE AESTHETICS:
THE PROBLEM OF ACTUAL CHRONOTOPOS
197

ЖИВОПИСЬ - АРХИТЕКТУРА - ЭСТЕТИКА
//
REFLECTIONS ON FINE ARTS AND ARCHITECTURE

ПЕТЕРБУРГСКИЙ АРХЕТИП В ЖИВОПИСИ
Валерий Вальран / Valeriy Valran
ST.PETERSBURG ARCHETYPE IN PAINTING
202

ОБРАЗЫ “ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ” В ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
Михаил Иванов / Michael Ivanov
IMAGES OF “ETERNAL LIFE” IN THE HISTORY OF WORLD ART:
CURVILINEAR CONSTRUCTIONS AS ICONOGRAPHICAL ARCHETYPE
208

ФАУСТОВСКОЕ ВРЕМЯ НА ЧАСАХ КАНДИНСКОГО
Вадим Рабинович, Анна Рылева / Vadim Rabinovich & Anna Ryleva
FAUSTIAN TIME BY KANDINSKY'S CLOCK
228

НАИВНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Любовь Письман / Liubov Pisman

NAIVE ART AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY CULTURE

247

Maria Antonia Frias & Ana Belén de Isla

THE TRANSLUCENT IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE:

AN IMAGE OF AMBIGUITY?

152

КУЛЬТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ В СИМВОЛИКЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Лариса Трушина / Larisa Trushina

THE CONSTANT SYMBOLS OF CULTURE IN URBAN AREA

260

ФОРМИРОВАНИЕ ГОРОДОВ

Светлана Веселова / Svetlana Veselova

CITY FORMATION

268

ОБРАЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ КАК “СВОЕГО ИНОГО”

Анна Конева / Anna Koneva

THE CREATIVE INDIVIDUALITY AS “MY OWN OTHERNESS”

274

ИНОЕ ИСКУССТВА ПЕРЕД ЛИКОМ КУЛЬТУРЫ

Виктор Бычков / Victor Bychkov

THE OTHERNESS OF THE ART IN FRONT OF THE FACE OF CULTURE

283

Sybille-Karin Moser

“RESEARCH AS NEW SEARCH FOR THE EVIDENCE”

IS THERE A WAY FOR *SCIENTIA* TO UNDERSTAND ARTS?

293

КИНООБРАЗЫ И ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ
//
REFLECTIONS ON CINEMATOGRAPHIC IMAGES & SYMBOLS

МЕЖДУ СТЕРЕОТИПОМ И СИМВОЛОМ:
ПАРАДОКСЫ ОБРАЗНОСТИ “СИБИРСКОГО ЦИРЮЛЬНИКА”
Кирилл Разлогов / *Kirill Razlogov*
BETWEEN STEREOTYPE AND SYMBOL:
IMAGES PARADOXES OF “SIBERIAN BARBER” BY NIKITA MIKHALKOV
308

Kathleen Woodward
STATISTICAL PANIC
315

ВЕРОНИКА И ВАЛЕНТИНА
(О ГЕРОИНЯХ КШИШТОФА КЕСЬЛЕВСКОГО И ИРЕН ЖАКОБ)
Федор Двинятин / Fiodor Dvinjatin
VERONIQUE AND VALENTINE
(ABOUT CHARACTERS OF KRYSZTOF KIEŚLOWSKY & IRÉNE JACOB)
337

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО
Игорь Евлампиев / Igor Yevlampiev
IMAGES OF JESUS CHRIST IN THE FILMS OF TARKOVSKY
346

РЕПОРТАЖ С БОРТА “ТИТАНИКА”
Ирина Дудина / Irina Dudina
INTERVIEW FROM THE BOARD OF TITANIK
359

К ВОПРОСУ О СИМВОЛИЗМЕ ХИЧКОКА
Борис Рогинский / Boris Roginsky
ON HITCHCOCK'S SYMBOLISM
363

ПУСТОТА КАК ЗНАК СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
Ирина Кузьмина / Irina Kuzmina
THE EMPTINESS AS THE MARK OF MODERN CULTURE
371

POSTSCRIPTUM



εποχη ЭПОХИ: САМЫЕ ПРОСТЫЕ СЛОВА О СТИХИИ ВРЕМЕНИ
Любава Морева / Liubava Moreva
εποχη OF AN EPOCH: THE MOST UNSOPHISTICATED WORDS
ABOUT THE ELEMENT OF TIME
379

ПОЭТИЧЕСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОПЫТ
//
REFLECTIONS ON POETRY & LITERATURE



ТРАНСАКЦИЯ СИМВОЛА

Владимир РУЦАКОВ

Читателя, раскрывшего поэтический сборник, обычно не интересуют философские, экономические или этические проблемы, даже если они излагаются в поэтической форме. Такого читателя прежде всего привлекает поэтический язык — символический язык ярких и запоминающихся образов. Философы, литературные критики и лингвисты также обращаются к поэтическому тексту, но уже для решения своих собственных проблем. Прежде всего они интересуются функционированием языковых символов, их дескриптивной и репрезентативной потенцией, структурой поэтического текста.

В настоящее время можно наблюдать, как логико-истинностные, референциальные и эпистемологические концепции языка все более вытесняются коммуникативными и герменевтическими. При этом процесс языковых субституций, лежащий в основе новых концепций, иногда стараются объяснить в терминах экономических категорий и даже установить тесную связь между экономическими и языковыми понятиями.

Попытку сформулировать подобную связь можно увидеть в работе Фредрика Джеймисона “Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма” [Jameson 1991]. В главе, посвященной анализу известной книги литературного критика и философа Поля де Мана “Аллегии чтения” [Man 1979], Джеймисон определяет возможность такой связи и указывает на сходство метафоры с понятием меновой стоимости, которая является одной из основных категорий экономической теории Маркса. Джеймисон утверждает, что эта связь не должна никого удивлять, поскольку метафора — основополагающая фигура поэтического языка — возникает в результате подстановки одного значения другим, подстановки, основанной на сходстве, так же как меновая стоимость — основополагающая категория экономической теории — возникает в результате обмена товаров, основанном на их равноценности. Действительно, констатации такой связи не стоит удивляться, поскольку ее

усматривали еще задолго до Джеймисона и Ф. Ницше, и А. Смит, и многие другие. Однако новым у Джеймисона является то, что свою аргументацию он строит на экономической терминологии Маркса.

Маркс различал две формы стоимости: потребительную и меновую. Он видел общий элемент для всех товаров в обмене. Метафора, понимаемая как подстановка слов, или обмен, основанный на сходстве их значений, в точности соответствует марксовому определению меновой стоимости. Это соответствие поддерживается тем фактом, что обмен товаров является бесконечным процессом и что “закон” стоимости не стабилен, а изменяется с каждой сделкой. С текстуальной точки зрения метафорический процесс можно понимать как забвение и подавление самого себя, поскольку смысл, производимый метафорой, тотчас “забывает” свой источник и представляет себя в качестве референциального и истинного смысла. “Общая форма стоимости”, проявляющаяся в цепочке бесконечных обменов, порождает абстрактную идею стоимости, или значения. Попутно отметим тот факт, что в английском и французском языках эти два понятия выражаются одним словом (анг. *value*, фр. *valeur*), что, возможно, послужило подсознательным толчком для такого сближения. Общая форма стоимости находит свою стабильность в отдельном предмете, который становится стандартом стоимости для других предметов. Поэтому Джеймисон считает, что процесс перманентного обмена, порождающий универсальный эквивалент, лежит в основе генезиса языкового символа, что позволяет ему сделать вывод о сходстве взглядов Карла Маркса на порождение меновой стоимости со взглядами Поля де Мана на порождение метафоры.

Исследование этого вопроса можно продолжить, привлекая к рассмотрению аллюзию, чья структура и особенности функционирования существенно отличаются от метафоры.

Обычно под аллюзией понимается риторическая фигура, функцией которой является не прямое, а косвенное указание на предмет, т.е. с помощью другого предмета. В некоторой степени аллюзия является знаком подстановки. Такое определение аллюзии отчасти соответствует метафоре. Однако анализ употреблений аллюзий убеждает нас в том, что они обладают особым свойством, которое существенно отличает их от метафоры. Этим свойством является способность отсылать, словно цитата, к другому тексту (или контексту), в котором значение аллюзии уже сформировано и структурировано.

Функциональная классификация, предложенная Анри Морье, косвенно подтверждает такую способность [Mogier 1975]. Эта классификация отражает все возможные случаи употребления аллюзий и исчерпывающим образом учитывает все их функциональные возможности. Здесь трудно рассмотреть все особенности данной классификации, поэтому мы остановимся лишь на основных типах аллюзий. Можно показать, что исторические, мифологические, именные и глагольные аллюзии (согласно классификации А. Морье) всегда отсылают к конкретному тексту. Аллюзии переноса, включающие в себя аллюзии смены уровня, значимости и эпохи характеризуются тем же свой-

ством. Это же свойство можно обнаружить у формальных аллюзий, которые имитируют форму текста (пародия, пастиш и др.). Очевидно, что символические аллюзии обладают тем же свойством, что и именные, потому что имена, используемые в качестве символа, получают значение собственных имен. Можно добавить, что метонимическая аллюзия, близкая к обстоятельству, обладает свойствами металепса. Однако наиболее доказательным для нас является понятие “степени связи”, определенное А.Морье для разграничения типов аллюзий. Он пишет:

Однако аллюзия всегда характеризуется своей относительностью: она функционирует посредством связанной цепочки или отражения. В этом отношении можно выделить различные степени (связности). Так например, именная аллюзия является почти непосредственной. ... Пример опосредованной связи мы найдем в следующем стихе Верлена: “Нам, чьи головы не осеняет ореол / Чьи шаги не направляет Беатриче. (Сатурианские поэмы. Эпилог III)

А.Морье поясняет, что в данном примере Верлен хочет сказать, прибегая к помощи аллюзии, что он не является Данте, т.е. гением. Аллюзия на гениальность представлена посредством двух последовательных ссылок: имя Беатриче отсылает к Данте, а имя Данте отсылает к гениальности.

Поэтому можно сказать, что собственное значение аллюзии уже структурировано цепочкой отсылок, включенных в определенный текст. С этой точки зрения, формирование аллюзивного значения полностью отличается от формирования метафорического значения, которое всегда структурировано с помощью конвенциональных коннотаций. Можно сказать, что значение, которое скрывается за аллюзией, содержится в отдельном факте, событии или тексте, упоминание о котором позволяет развернуть “символическую” историю аллюзивного фрагмента и выбрать необходимое значение. Аллюзия является фрагментом чего-то более целостного, что уже было ранее зафиксировано в другом тексте, имеющим собственную “историю” и “ценность” (т.е. значение). Тогда как обычная метафора лишена своей “истории”, поскольку ее значение не связано с конкретным текстом.

Значение, порождаемое аллюзией, намного шире метафорического значения. С одной стороны, аллюзия отсылает к внешнему тексту (событию), а с другой, — она означает свою принадлежность к нему, будучи его фрагментом и составной частью его семантической (точнее семиотической) структуры. Читатель извлекает значение аллюзии из текста, который обозначен лишь имплицитно, но с которым он уже был знаком. Аллюзия, будучи частью целого текста, лишена целостности и может лишь отсылать к ней. Ее появление в интерпретируемом тексте может лишь означать потерю собственного (буквального) значения и возможность его обретение вне данного текста. Процесс замещения части целым не является нормативным и чаще всего остается проблематичным. В этом случае процесс субституции разворачивается согласно принципу целостности, который функционирует в согласии с экономикой, отличной от экономики метафоры. Единственным оставшимся вопросом будет, может ли аллюзия реализовываться как обмен, который способен положить конец бесконечной цепочке метафорических подстановок.

Трансакция является составляющей экономического понятийного поля, тогда как аллюзия принадлежит поэтическому тексту. Однако отмеченное сходство поэтической метафоры с меновой стоимостью и экономическая тематика самой поэзии позволяют перейти от трансакции к аллюзивному полю. Пожалуй, невозможно найти поэтическое произведение, в котором бы тема трансакции проявилась с такой очевидностью, как в стихотворении “На рынке”, включенном Николаем Заболоцким (1903-1958) в свой первого сборник “Столбцы” (1929 г.). Основной темой сборника, состоящего из 22 стихотворений, является городская жизнь периода НЭПа, запечатленная в виде ярких жанровых зарисовках. Однако уже в этих живописных миниатюрах, которые многие критики сравнивают с полотнами фламандских живописцев XVII века, четко проступают философские мотивы. В последующие годы поэт все больше углубляется в философскую тематику, стараясь раскрыть свое представление о мироздании как единой системе, объединенной общим сознанием и вбирающей в себя и живую и мертвую материю. Эта натурфилософская концепция поэта нашла наиболее полное воплощение в поэмах “Торжество земледелия” (1933 г.), “Безумный волк” (1931 г.), “Деревьа” (1933 г.). Хотя дальнейшая работа над философской лирикой была прервана арестом в 1938 г., в некоторых послевоенных стихах еще слышатся отголоски незавершенной темы.

Стихотворение “На рынке” начинается с описания городской сценки, одновременно заурядной и феерической:

*В уборе из цветов и крынок
Открыл ворота старый рынок.*

Вначале перед нашими глазами встает красочная и пестрая картина: пышнотелые торговки, в живописных платках, предлагают наперебой купить свои продукты: гигантские огурцы, лоснящуюся жиром сельдь, парное мясо, жареную колбасу...

Дальше мы видим бездомную собаку, привлеченную аппетитным запахом. Она осторожно подбирается к съестному ряду, но внезапно застывает... Поэт представляет нам уже иную картину:

*Калеки выстроились в ряд.
Один играет на гитаре.
Ноги обрубок, брат утрат,
Его кормилец на базаре.*

За безногим калеккой стоит безрукий. Еще один калека, без рук и ног, представлен катящимся в банке на колесах. Чуть поодаль сидит слепая старуха и пророчно водит пальцами по книге для слепых.

Вначале может показаться, что Заболоцкий противопоставляет ряд искалеченных и бедных людей ряду упитанных торговков. Странно лишь то, что посредником между этими двумя рядами выступает голодная собака, не знающая, куда направить свои шаги. Возникает предположение, что этот прием

потребовался поэту для введения темы выбора между собственным страданием и страданием других (или между страданием и состраданием). Появляется возможность прочесть поэтический текст, связанный с экономическим пространством, в этическом плане.

Однако дальнейшее чтение показывает, что кажущееся на первый взгляд противопоставление оборачивается сходством. Прежде всего на возможность сближения двух рядов указывает их формальное построение. Мы убеждаемся, что число товаров, выставленных в торговом ряду (огурцы, селедка, мясо, колбаса) в точности соответствует числу просящих подающих калек (безногий, безрукий, инвалид на коляске и слепая). Другие указания на сходство обнаруживаются на риторико-символическом уровне. И наконец, полное тематическое наложение “этического” ряда на экономическое пространство происходит в первой части эпилога.

*А вокруг — весы, как магеланы,
Отрепья масла, жир любви,
Уроды, словно истуканы,
В густой расчетливой крови,
И визг молитвенной гитары,
И шапки полны, как тиары,
Блестящей медью [...]*

Таким образом, множественный параллелизм поэтических приемов, использованных при описании двух рядов, и заключающий пассаж заставляют интерпретировать появление калек на рынке не столько в этическом, сколько в экономическом плане. Можно считать, что ряд, образованный калекками, выступает в роли метафоры трансакции, буквальное значение которой представлено рядом торговков. Попробуем разобраться в структурных элементах этой сложной метафоры.

Ранее мы говорили, что когда речь идет об аллюзивной связи, текст представляется фрагментированным. Однако в риторическом плане кажется, что целостность первого ряда, сформированного цепочкой метафорических сравнений, исключает какую бы то ни было фрагментацию и какую бы то ни было возможность аллюзий. Цепочка метафор построена таким образом, что за фигуральным значением метафоры следует ее буквальное значение. Семантическая изотопия пассажа убедительно свидетельствует о том, что каждое означаемое способно к превращению в означающее. При этом интерпретация фигурального плана, образуемого сравнениями, постоянно сталкивается с буквальным прочтением. Схематично процесс чтения можно изобразить следующим образом.

Торговки толсты (как великаны);
Огурцы- великаны плавают (как рыбы);
селедки (рыбы) сверкают саблями (режущий предмет);
селедки разрезаны ножом (режущий предмет);
и мясо властью топора (режущий предмет)

лежит как красная (т.е. кровавая) дыра;
и колбаса кишкой кровавой
в жаровне плавает корявой ...

Последний глагол (“плавать”) замыкает риторический круг, отсылая к началу строфы, и тем самым подтверждает ее этимологию (гр. *strophe* кружение, оборот). Таким образом, риторическая структура, описывающая торговый ряд, демонстрирует неразрывную целостность.

Напротив, второй ряд, представляющий калек, строится как разобщенный. Прежде всего эта разобщенность подчеркивается пространственной сегментацией текста. Если описание торгового ряда дается одной длинной строфой, то описание каждого калеки занимает отдельную строфу. Может даже показаться, что ущербность персонажей — главная тема второго ряда — восполняется размером строфы: чем больше описываемый ущерб, тем длиннее его описание. (Описание безногого, безрукого и слепой старухи занимает 6 строк, а калеки в тележке — 12 строк).

Неполноценность персонажей демонстрируется то указанием на недостающие члены (“В могиле где-то руки сохнут, в какой-то речке ноги спят”), то указанием на предметы, в какой-то степени компенсирующие эти недостатки (“книжка в дырочках волшебных”, “а на обручке том костыль”). Однако эти предметы не восполняют несовершенства калек в буквальном смысле, а служат им лишь в переносном, как средства, способные вызвать жалость и сострадание (“ноги обрубок, брат утрат, его кормилец на базаре”). Отношение между присутствующими на рынке калеками и их отсутствующими членами можно понять как риторическое.

На рынке деревянная нога не замещается настоящей. В торговом ряду “росток руки” является лишь знаком ее неполноценности и его владельца в целом. Выставляемый на обозрение обрубок ноги служит лишь аллюзией на недостающий член, который покоится где-то в другом месте. Люди подают милостыню, потому что они распознали значение предлагаемых для прочтения аллюзий.

Если отличать аллюзию от метафоры в терминах эквивалентности и целостности, то метафора по своему определению не способна объяснить сущность трансакции и появление на рынке калек. Каким образом можно развить аллюзивный потенциал этой трансакции?

С символической точки зрения, появление калек на рынке весьма знаменательно. Неоднородность этического пространства выявляется в первой части эпикола, где поэтический язык переходит от экономического словаря к религиозному (“и визг молитвенной гитары, и шапки полны, как *тиары*”). Данная аллюзия указывает на то, что храм (этическое пространство), обычное место молящихся о подаянии, специально замещен рынком (экономическим пространством).

Но тогда что предлагают калеки взамен поданных им денег? Они предлагают лишь символы отсутствия. Можно сказать, что они торгуют пустотой, потому что люди, дающие им милостыню, ничего не получают взамен, кроме морального успокоения. “Трансакция” калек, в которую включается этическая компонента, сводится не к эквивалентному обмену, а к попытке восполнения целостности. Именно так определял добродетель Аристотель в “Никомаховой этике”, когда говорил, что избыток и недостаток присущи порочности, а обладание серединой

(т.е. целостностью) присуще добродетели [Аристотель 1983: 86].

Если нас удовлетворяет такое прочтение, можно задаться вопросом, каков смысл этого “старого” рынка, который допускает калек в качестве торговцев. Ведь если ряд торговков представляет буквальный смысл транзакции, то, как уже говорилось, “транзакция” калек должна представлять собой метафору торгового ряда. Но поскольку автор имеет намерение вернуться к этической проблематике — иначе чему бы служил этот перенос калек от храма к рынку, — то буквальный смысл “транзакции” второго ряда должен соответствовать метафорическому смыслу “транзакции” первого ряда. Следовательно, первый ряд будет представлять метафору обмена изъянов.

Отметим, что каждое из предлагаемых прочтений является проблематичным и символ рынка-транзакции, который предполагает, что его ряды могут свободно обмениваться местами, проблематичен вдвойне. В любом случае оба ряда выявляют амбивалентность, присущую транзакции. С одной стороны, она означает эквивалентность замечаемых значений, с другой стороны, — она означает неполноту концепта и желание восстановить его полноту. Суждения об эквивалентности или целостности концепта всегда условны. С риторической точки зрения, одна и та же транзакция может рассматриваться как референт двух полностью различных текстов, первый из которых основан на буквальном значении, порожденном системой эквивалентностей, второй — на восстановлении значений ранее целостного концепта. В данном тексте одна система эквивалентных подстановок функционирует одновременно с другой системой, структурированной вне данного контекста.

Хотя значение транзакции напрямую не зависит от этического суждения, читателю предлагается сделать выбор. Вот почему восстановление буквально-го смысла первого ряда всецело определяется самим читателем. В том случае, если мы попытаемся прочесть описание первого ряда как транзакцию восстановления целостности, аллюзией на которую служит второй ряд, то вместо природных продуктов мы увидим продукты дезинтеграции природы. Действительно, если перевернуть метафоры, то окажется, что торгуют не аппетитной колбасой, а кровавой кишкой, изъятой из животного, не парным мясом, а красной дырой, зияющей в живой плоти, одним словом, идет торговля мертвыми частями прежде живого и единого организма, т.е. фрагментами целостного. Изображенный поэтом торговый прилавок становится фланмандским “натюрмортом” в буквальном смысле.

Однако транзакция первого ряда, формально интегрированного, не восполняет ущербности природы, так же как транзакция второго ряда не восполняет ущербности людей.

Предложенное прочтение можно рассматривать как указание на наличие этической компоненты в составе символического значения. Прочтение символа как метафоры или как аллюзии — это этический выбор. Смысл прочитанного зависит от того, принимает ли читатель утверждение принципа экономической транзакции в этических терминах, которые не поддаются переводу на экономический язык. Аллюзивный план можно попросту игнорировать хотя бы потому, что читатель не знает, в какую сторону направится голодный пес. Однако в другом варианте этого стихотворения можно найти следующий отрывок.

*Ей [слепой старухе] снится пес.
И вот поставлен
Судьбы исправною рукой,
Он перед ней стоит, раздавлен
Своей прекрасною душой.*

В окончательной версии (1958 г.) Заболоцкий исключает этот отрывок, может быть, потому, что он не вполне соответствовал эпилогу, где поэт, выступая уже в качестве пророка, описывает гротескную сцену предстоящего финального союза калек — символов человеческого уродства и неполноценности, — слившихся в танце-козероге, от которого “трещат стропила” опасного притона и, может быть, основания Вселенной.

TRANSACTION OF SYMBOLS

Vladimir RUSCHAKOV (St. Petersburg)

Poetry is always an intimate thing and a poet always tries to create his own unique language including symbols and images. This language is a tool for communication with the “Other” and it should make it possible to isolate this “Other” for the purpose of meaningful communication. Metaphor expresses a desire to reveal a sort of equivalence, to rename something, but it does not expose the nature of that desire. This is done by an allusion that makes a person to perform the necessary substitution in order to compensate for the lack of integrity and for fragmentarily. The point is that postmodern culture shows no intention for the search of integrity and stays fairly happy dealing with fragments, thus, placing the moral problems into the economic channel. The universal market becomes a usual place where people get compensation for the deficit and for the deficiency.

ПРИМЕЧАНИЯ

Аристотель 1983 — *Аристотель*. Никомахова этика // Соч. в 4-х тт. Том 4. — М.: Мысль, 1987.

Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. — М.: Художественная литература, 1989.

Заболоцкий Н. Вешних дней лаборатория. Стихотворения (1926-1937 годы). — М.: Мол. гвардия”, 1987.

Маркс 1960 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 23. — М., 1960. С.73-74.

Jameson 1991 — *Jameson F.* Postmodernism, or, The Late Cultural logic of Late Capitalism. — Duke university press, Durham, 1991.

Man 1979 — *Man de, P.* Allegories of Reading. — Yale University Press, 1979.

Morier 1975 — *Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. — PUF, 1975.

STEREOTYPE, INTERNMENT, AND THE BOMB:
ATTUNING THE STONE IN JOY KOGAWA'S *OBASAN*

Chung-min TU (Feng Chia University, Taiwan)
Kam-ming WONG (The University of Georgia, USA)

Introduction: Stereotype, Internment, and the Bomb

As we entered the twenty-first century and entertain the possibility of coming into contact with extra-terrestrial intelligence or beings, we come face to face with a paradox: All the technological advances in communication and transportation and all the multicultural developments in human institutions do not seem to have deterred societies and nations from resorting to violence and confrontation as a way to resolve their differences. As the ethnic cleansing in Kosovo and the NATO bombing of Yugoslavia clearly demonstrate, humanity has not evolved much beyond WWI and WWII. Recent incidents in the United States of "racial profiling"¹ serve as a chilling reminder of what happened to Japanese Americans in the Americas during WWII. In 1981, thirty-nine years after Pearl Harbor, the Japanese Canadian author Joy Kogawa published *Obasan* to recall the fallout from the internment camps and the atomic bombing of Nagasaki. In our paper we shall examine her novel as the case history of a victim of racial stereotyping and psychological repression. By deconstructing the stone as symbol at once of silence and speech, we shall construct an alternative program for looking at difference in light of Confucian attunement and Deleuzian intensity.

The incarceration of Japanese Americans and Canadians by their governments in internment camps purely on grounds of ethnic origin violates of course the very democratic and religious principles the two nations and peoples profess. Kogawa drives home this point by having Emily Kato, the first-person narrator's outspoken aunt, raise the question: "Why in a time of war with Germany and Japan would our government seize the property and homes of Canadian-born Canadians but not the homes of German-born Germans?" (45)². Racial stereotyping also played a part in President Truman's decision to use the atomic bomb against Japan. Calling the Japanese repeatedly "Japs" in his communication with others, he asserted in a private letter: "The only language they seem to understand is the one that we have been using to bombard them. When you have to deal with a beast, you have to treat him as a beast" (Wainstock, 124).³ Truman knew months before dropping the bombs on Hiroshima and Nagasaki that Japan had been desperately seeking a way to end the war. By dehumanizing the Japanese as beasts in a language so brutally violent, he has in effect precluded in his own mind any possibility of having meaningful communication with them and insulated his conscience from guilt for using such an unprecedentedly destructive weapon. Would Truman have bombed Germany if she had not surrendered before the successful testing of the bomb?

There can be no doubt that the thematics of stereotype is one of Kogawa's major narrative concerns. Early in the novel (8-9), she gives an example of racial stereotyping in action. A "spinster" at 36, the first-person narrator Naomi has a dinner date with a white widower who peppers her with questions such as: "Where do you come from?" and "How long have you been in this country?" The questions so provoke Naomi that she wryly remarks:

..I should have something with my picture on it and a statement below that tells who I am. Megumi Naomi Nakane. Born June 18, 1936, Vancouver, British Columbia. Marital status: Old maid. Health: Fine, I suppose. Occupation: Schoolteacher...Personality: tense. Is that past or present tense? It's perpetual tense... (9)

What happens to Naomi is typical of first-encounters between Asian Americans/ Canadians and their white counterparts. They find such seemingly well meaning questions unsettling and indeed alienating, for these questions reveal a deep seated unwillingness or inability of majority culture to accept its minority members as individual persons. The widower refuses to trust his ear, to listen to her accent free English. His eyes see only the color of her skin and fix her as a racial other who appeals to him only as an exotic object of desire. It is this refusal to see beyond the surface, to attend to the common humanity under the skin,⁴ we submit, that prompted the decision to intern the Japanese Americans/ Canadians and to "nuke" the Japanese.

*Confucius (551-479 BCE): The Language of Deference
and Attunement*

David Hall observes in "Modern China and the Postmodern West" (Cahoone, 698-710) that "The metaphysical tradition of the West is implicitly or explicitly grounded in a 'philosophy of presence'" (698) and that such a philosophy necessarily "involve[s] the search for beings or principles which, as transcendent sources of order, account for the order(s) experienced or observed" (699). Such a search, he further argues, can blind us to "the particularities of both our experience of things and of the things themselves" and renders us incapable of "think[ing] difference and otherness in their most general senses" (698) and can lead us to "dogmatism, totalitarianism, and narrow intolerance" (699). In contrast, he points out that "the Chinese find it easier to think difference, change, and becoming than do most of us" (700).⁵ Here and elsewhere (Hall and Ames, 1987), Hall attributes the Chinese aptitude for thinking difference to their immanent view of the cosmos, to their polar, non-dualistic way of looking at the world, and to the language of deference they have inherited from Confucius (551-479).⁶

In an immanent cosmos, there is no ground for the search for a transcendental being or concept such as God or Truth. What is absent out there is always already present in here. Each particular component of this cosmos creates its meaning and order and participates with every other particular component to constitute the whole—the chaos that is the sum of all wholes and orders. In such a cosmos, no

one particular component transcends the others. As a consequence, the binary opposition of good and evil, presence and absence, speech and silence, and self and other so endemic in Western metaphysics breaks down and gives way to a complementary, polar interplay of these terms. Articulation of such an immanent view of the cosmos, Hall maintains, requires the use of a language of deference.

Hall thinks of the language of deference primarily in Saussurean and Derridean terms, seeing it as “a system of differences, as a structure or context within which meaning is indefinitely deferred” (705). But to bring out more fully both the active and passive senses of *differance*, he extends its meaning beyond “to defer” to include “to yield” and characterizes Confucius’ language of difference as a language “grounded in the sense of deference— a listening, a yielding to the appropriate models of the received traditions and to the behaviors of those who resonate with those models” (707-708). Hall further identifies two kinds of language employed by the Western tradition: The language of presence that is “grounded upon the possibility of univocal or unambiguous propositional expressions” and the language of absence which “advertises the absence of the referent” (704). To the extent the language of presence attempts to make what is transcendent present, it tends to be more literal than figurative or metaphorical. The language of absence, on the other hand, is the language of myth or poets. As such it relies more heavily on the use of images or metaphors — especially images or metaphors of the allusive variety which signify by alluding to other images or metaphors. As a rule, “the language of presence re-presents an otherwise absent object. The language of absence uses indirect discourse to advertise the existence of a nonrepresentable subject” (708). As our analysis will show, the language Kogawa uses in the *Obasan* is none other than the language of absence as Hall has defined it. And to the extent absence in the novel is implicated with silence, we can also call it the language of silence. To hear, and indeed overhear, this language of absence/silence the reader must be as attuned as Naomi the daughter narrator.

Attunement is key to Confucius’ doctrine of rectification of names and by extension to his theory of government: “Were the Lord of We [i] to turn the administration of his state over to you, what would be your first priority?’ ‘Without question it would be to insure that names are used properly,’ replied the master. ‘...When names are not used properly, language will not be [attuned]; when language is not [attuned], matters will not be taken care of...’” (Ames and Rosemont, 162). To translate this doctrine into the contemporary context of our novel, what Confucius asserts is that unless the government is true to its name, the policies and legislations it proclaims will not resonate with the needs and wishes of its citizens. The language it uses to promulgate its programs will fail in its communicative function. Language reflects and indeed shapes the government’s public and private agenda. If a democracy is not properly named, what it tells its people will be out of tune and not harmonize with what they hear. Such language would be especially discordant in the ears of the disenfranchised segments of its population like the interned Japanese Americans/ Canadians.

Attunement is also key to Confucius' view of self-development and realization: "At fifteen [I set] my heart-and-mind upon learning; at thirty I took my stance; at forty I was no longer of two minds; at fifty I [knew the mandate of heaven]; at sixty my ear was attuned [*shun*]; and at seventy I could give my heart-and-mind free rein without overstepping the mark" (*The Analects* 2.4; Hall and Ames, VII). It may surprise us that Confucius should place aural attunement on a higher plane than knowledge of mandate of heaven, but such a ranking is perfectly understandable if we recall the importance Confucius has attached to reciprocity and communication in interpersonal relationships.⁷ Still we should note the emphasis he has put on the ear and by extension on hearing. Thus for Confucius in self-cultivation as well as in government, to be attuned aurally and linguistically is of paramount importance. To know the mandate of heaven alone will not be enough, we must also learn to communicate what we have learned to others. And to do so we must attune our ear and attend to the heart-and-mind of others. We must listen to the language of absence and silence and hear with the ear of the other.

Zhuangzi (fourth-century BCE): Dreaming of the Butterfly

Situated as it is textually at the end of the chapter "Discourse on Equalization of Things," *The Butterfly Dream* grounds Zhuangzi's concept of perspectivism.

Once [Zhuang Zhou] dreamt he was a butterfly... He didn't know he was [Zhuang Zhou]. Suddenly he woke up and there he was, solid and unmistakable [Zhuang Zhou]. But he didn't know if he was [Zhuang Zhou] who had dreamt he was a butterfly, or a butterfly dreaming [it] was [Zhuang Zhou]. Between [Zhuang Zhou] and [the] butterfly there must be [a] distinction [.] This is called the Transformation of Things." (Watson, 45)⁸

In a move that anticipates Darwin, Zhuang Zhou⁹ enters into the heart-and-mind of the butterfly and weighs the possibility of a butterfly dreaming about a philosopher. Given the dominant humanism of Confucianism, such a move is startlingly relativistic and leveling.¹⁰ By putting an insect on the same footing as a human, the dream conceptually dissolves the boundary separating the species and enables a human imaginatively to assume the perspective of a radical other. We should also note that the dream is recalled by Zhuang Zhou in the past tense and in the third-person. Such a narrative stance or strategy introduces an ironic gap between the narrator and the dreamer in much the same way Kogawa objectifies the first-person narration of Naomi in *Obasan*. Occupying such an in-between boundary position, the narrator as the third-term embraces at once both the inside and the outside while preserving his/her freedom to move at will from the perspective of one self to the other. Such freedom of movement is critical for preserving one's self or personhood. It is one thing to empathize with a radical other. But we must retain a sense of self to find our way back to our subject position if that other turns out to be a Nazi or Ku Klux Klan

As Zhuangzi so emphatically insists, the distinction between self and other is imperative. Without it transformation cannot take place.

Deleuze: Remembrance of Things Past

The opening lines of the proem: “There is a silence that cannot speak. / There is a silence that will not speak” immediately proclaim *Obasan* to be a book of and about silence. The reader soon discovers that the narrative revolves around three figures of stone-like silence: (1) the mother who refuses to speak about her defacement by the bomb to her children; (2) the aunt Obasan who withholds the truth from them at the mother’s request “for the sake of the children” (“*kodomo no tame*”); and (3) Naomi the daughter who represses her memory of childhood sexual abuse and the internment camps. As the title character of the novel, however, Obasan also embodies the habit of Japanese culture to communicate through silence.¹¹ Given the prolonged absence of the mother for most of Naomi’s life, the mother’s silence also bespeaks her absence and compounds the daughter’s sense of loss and abandonment. In her attempt to recover her mother and free herself from her painful memory of the past, Naomi learns by retelling her story to listen to the language of absence and silence and to hear with the ear of the other. In what follows we shall demonstrate by way of Deleuze how Naomi attend the language of deference and unlock the double-bind of absence/silence.

The tortuous process of re-membling the past by Naomi can be seen as a self-generating diagnosis that the self conducts to heal wounds inflicted on her by internment and abandonment. She proceeds first by articulating her inner drives through poetic language and dreams and second by momentarily recollecting the past by means of what Deleuze calls “a sensuous sign” of the present. Painful but purgatory, the healing process eventually brings Naomi from a stone-like woman of silence to a fruitful state of balanced harmony. In what follows, we shall first explain how polar images such as *stone/water*, *aunt Emily/Obasan*, *speech/silence*, *mother/child* co-exist to convey the underlying theme of the novel and then shed light on how Naomi frees herself from her traumatic experience by re-membling the past in a Deleuzian/Bergsonian light.

The image of the Mother in this novel resonates on both the literal and metaphorical levels. It evokes not only what has been lost, but also the sense of lack. When Naomi attempts the empirical-emotional-spiritual journey to unite with her absent Mother, the biological mother being traced is not as important as the tracing itself. Deleuze calls this process of tracing “the real without being present,” and “the pure past as a virtual being.” Such a process yields a state of mind that Deleuze refers to as “the body without organs,” which as a virtual realm preconditions the play of various (un)conscious desires while co-existing with them. Only by entering this quasi-realm of becoming, a non-linguistic domain of energy which can only express itself through poetic language, can Naomi as child-in-adult finally obtain nourishment from the Bergsonian “essence” and the “dynamics” of the Deleuzian cosmic flow.¹²

The other two pairs of images—*Stone / Water* and *Obasan / Emily*—seem to play paralleled roles in explaining the effects of Naomi’s childhood trauma and what precedes / succeeds it. In the proem, the narrator states:

There is silence that cannot speak.

There is a silence that will not speak.

Beneath the grass the speaking dreams and beneath the dreams is a sensate sea. The speech that frees comes forth from that amniotic deep.

...

I hate the stillness. I hate the stone. I hate the sealed vault with its cold icon.

...

Unless the stone bursts with telling, unless the seed flowers with speech, there is in my life no living word.

Here the stone symbolizes a rigid personality, an ossified mind in complicity with silence, which is formed by a traumatic experience. The unnamable stigma in one’s childhood paralyzed the mind and reduced it to a black void. Deprivation of what most people take for granted in their childhood — home, parents, innocence — has diminished Naomi’s ego. Consequently she develops a stone-like self for self-preservation and protection. “If I am still, I will be safe” (75). At the age of four she was abandoned by her mother and sexually abused by a neighbor Old Man Gower. She represses all the terrifying and unpleasant experiences of the past into her sub-conscious. Even though on the surface she composes a quiet, trouble-free personality as a “spinster” school teacher: “People who talk a lot about their victimization make me uncomfortable” (41). “If it is not seen, it does not horrify. What is past recall is past pain” (54). Denial of the past or repression of memory giving birth to an over-protective mentality turns Naomi into a creature of silence and curtails her mind and emotion. Only when she boldly faces what is underneath the stone, namely her sub- or unconscious desires symbolized by the spring water, does she start to rebuild her life and ego into healthy personhood.

But the stone and water are not oppositional images. Backtracking into childhood memories (water) must be preconditioned by a long-term concealment of truth through protective silence (stone). The Mother’s loving advice: “Do not tell j” (291) frees her children from knowledge of her disfigurement. Aunt Emily, the very embodiment of language/articulation, never ceases to advertise the victimization of Japanese Canadians. Her tactic of direct confrontation is too violent for young Naomi. Aunt Obasan, on the other hand, figures as the very image of the stone, providing Naomi protection and nourishment with her steadfast memory and attentive silence. But Obasan’s conservative attitude cannot assist Naomi to overcome the psychological obstacles and heal the inner wounds. Silence, even protective silence, cannot by itself engender self-development and fulfillment. Aunt Emily’s articulate encouragement is also needed to propel Naomi through her memory and dreams to a new understanding of self.

The recurrent images of stone and water constitute the symbolic embodiment of the theme of the novel: Namely, an ongoing self-healing process of Naomi the

speaking subject through articulation of unconscious drives in the form of poetic language and dreams. These returned drives of the unconscious converge with Naomi's self-overcoming efforts into what Bergson calls "the essence." Or what Deleuze calls the Proustian "pure past" in the form of involuntary memory. From the virtual realm of becoming of the mind the psychological process of new drives is actualized and a new identity is formed. In this light, Naomi proceeds from the first stage of no-identity imposed by society, through the second stage of voluntary self-dissolution by way of involuntary memory, toward the final stage of new-identity which grounds the perpetual movement of Deleuzian intensities.

According to Bergson, the "pure past," inactive and impassive like the "unconscious", is an ontological existence from which all psychological passage of desires takes place. It "should not be said that [the past] was,' since it is the in-itself of being" (Deleuze, *Bergsonism*, 55) The pure past is not the past that has been "present," but rather, it "is caught between two presents: the old present that it once was and the actual present in relation to which it is now past" (Deleuze, *Bersonism*, 58). This pure past is the instance which is reduced to no passing' present, but also the instance which makes every present pass, which presides over such passage" (Deleuze, *Proust and Signs*, 61). Proust's remembrance of Combrary exemplifies this "pure or virtual" past. The sipping of the tea and the taste of Madeleine evokes in the narrator's mind the old Combrary in all its splendor. The Combrary enveloped in the present sensation of Madeleine is not the Combrary experienced in the past. On this Deleuze elaborates in a language infused with Confucian deference:

Combrary rises up again in the present sensation, in which its difference from the past sensation is internalized. The present sensation is therefore no longer separable from this relation with the different object. The essential thing in involuntary memory is not resemblance, not even identity, which are merely conditions, but the internalized difference, which becomes immanent. (Deleuze, 1972, 59)

The subject entering the virtual realm of the past through involuntary memory coincides with the subject losing itself. "We place ourselves at once in the past; we leap into the past as into a proper element. In the same way that we do not perceive things in ourselves, but at the place where they are" (*Bergsonism*, 56).

In *Obasan*, Naomi also undergoes self-dissolution as a self-healing process by way of involuntary memory. However, the situation is reversed. Unlike Proust in *Remembrance of Things Past*, the narrator's deepest memory is a never-answered question, a void which entails horror and silence instead of happiness. "Like Cupid, she aimed for the heart. But the heart was not there" (49). The involuntary memory emerges while Naomi is assisting Obasan in her search for old papers. A glimpse at a worn out patchwork fashioned by her mother whirls her into a familiar tunnel of darkness.

When I least expect it, a memory comes skittering out of the dark, spinning and netting the air, ready to snap me up and ensnare me in old and complex puzzles. Just

a glimpse of a worn out patchwork quilt and the old question comes thudding out of the night again like a giant moth. Why did my mother not return? (31)

The image of the Mother in the past which is now enveloped in the sensation of the patchwork in the present indeed gives rise to a tranquil moment of “pure past” but this virtual space is associated with darkness and lack. “Please tell me about Mother, I would say as a child to Obasan. I was consumed by the question. Devoured alive” (31). Even so there is yet something positive about this encounter with the virtual past: the dissolution of the self through sensational intoxication. Henceforth, the narrative proceeds with dramatic manifestation of Naomi’s nightmarish dreams and poetic psychological associations. The rational ego has given way and the emotional self takes charge.

Through the intervention of involuntary memories, Naomi is empowered to release the repressed memories and unconscious drives. Out of the interplay of sensational memories, a new self is generated. But the core of the past remembered is marked by darkness, the embodiment of the silent Mother and sexual guilt. It is here that the final revelation of the Mother’s death and love effects its maximum impact. The return of the Mother embodies both symbolic and realistic significance. On the symbolic level, the spiritual journey that Naomi undertakes to reach back to the unconscious symbolized by the Mother is now complete. On the realistic level, the return of the Mother which unveils all the mysteries of her traumatic experience heals emotionally and sexually the wound of the rift and binds Naomi’s fragmentary personality into a whole again through the sensation of love. The stone becomes the water:

Above the trees, the moon is a pure white stone. The reflection is rippling in the river— water and stone dancing. It’s a quiet ballet, soundless breath.

Between the river and Uncle’s spot are the wild roses and the tiny wildflowers that grow along the trickling stream. The perfume in the air is sweet and faint. If I hold my head a certain way, I can smell them from where I am. (296)

In such an attitude, cocking her ear in a proper way and tuning in on all the right frequencies, Naomi hears the stony silence of her mother. By attending to the Mother’s language of silence and accepting her absence in light of her own silence, Naomi also feels her mother’s presence in spite of her absence. Thus the language of absence succeeds, as Hall puts it, in “us [ing] indirect discourse to advertise the existence of a nonrepresentable subject.”¹³ As an image radiating the intercultural influences of Neo-Confucianism and Buddhism, the moon metaphorically alludes to the imminence of enlightenment,¹⁴ but it also hints darkly at the lunacy of the political expediency that has afflicted the Canadian government in its racial programs and policies. Becoming one with nature and coming in touch again with her mother, the daughter has split the stone like an atom and transformed it into a seed that flowers with speech.¹⁵

Attuning the Stone: The Allure of the Radical Other

Kogawa published several books of poetry before she wrote *Obasan*, her first book of fiction. It is not surprising therefore that the novel she crafted

reads very much like a poem. As such it achieves its meaning and coherence not so much through a chronological sequencing of events as by a spatial patterning of images and symbols—especially those of an allusive kind characteristic of the language of absence and deference. Such a narrative procedure lends itself readily to an intertextual juxtaposition of different styles and perspectives. The hybridity thus entailed in turn mirrors the immanent cosmos Kogawa has constructed where binary oppositions are re-presented and dissolved. We have shown by way of Bergson/Deleuze how involuntary memory sets in motion the psychological process whereby Naomi finds her way to her absent/silent mother through poetic language and dreams. In her search she also acquires insight and nourishment from her two aunts who are poles apart in their conduct and disposition. A product herself of two very dissimilar cultures, Naomi learns to attend to the silence of one and the speech of the other and absorbs influence from both as models of their respective traditions. Texts and language of diverse origins and persuasions, ranging from the Bible, to European, Japanese, and Native Canadian folk tales, to personal diary and letters, and even government documents, shape and inform her development. The story Naomi tells, however, ends for the present open-ended.¹⁶ She has come into her own as a Canadian at home in her Japanese heritage. But she has yet to contribute to making her fragmented community whole again. And the book itself has remained silent on one important question. It has chronicled compellingly the sufferings of the internees of Japanese ancestry and the victims of the bomb. But what about multitude others who were themselves victimized by Japanese militarism? About those who have experienced the “rape of Nanking?”

In an interview with Joy Kogawa, Magdalene Redekop observes: “After a year in Japan I developed considerable impatience with the omnipresent image of Japan as victim. It seemed to me that the reality of the bomb was being used as a smokescreen blocking discussion of episodes in Japanese history such as the rape of Nanking.” In response Kogawa offers some extremely provocative thoughts:

We do not promote real change until we see the ways in which we are the victimizers. We must *must* [original emphasis] see this and I think the unifying thing for all of our babel of voices in North America would be for us to join forces as the victimizers that we are in relation to the Third World, in relation to the ecology and all of these things. How that change comes about is problematic because we cling so desperately to the role of the victim because it *is* [original italic] so much more comforting and it gives us a feeling of righteousness and we don't willingly let that go. (Redekop, 16)

To heed Kogawa's advice and subscribe to her program is to dream of the butterfly and wonders whether it is dreaming the dreamer. Or to remember all at once the bombing of Pearl Harbor and Nagasaki, the internment of Japanese Americans/Canadians, and the rape of Nanking. In her search for her mother, Naomi reaches her only after she realizes that she has herself been acting like a victimizer in her relentless interrogation of the object of her pursuit. To bring about the fundamental change Kogawa talks about in the interview, however,

Naomi must learn to be as self-critical as her creator and project herself into the hearts-and-minds of victims of Japanese militarism and Canadian colonialism. But to ultimately make a difference, she must retain without being fixated by it her memory of her own victimization and resist at the same time the allure of the radical other—the temptation to wield the power of the victimizer. Having heard the stone speak her mother’s and her own name, she must now attune it to receive messages from other endangered species and cultures.

Postscript

In our attempt to interpret Naomi’s project and Kogawa’s book, we have drawn on thoughts and views of thinkers East and West. Space does not permit us to explore in depth many of the points and lines of inquiry we have suggested. Nor have we been able to do more than indicate the possibility of theorizing an *East/West* dialogue. But by focusing on Naomi’s journey of *discovery/recovery*, we hope that the “patchwork” we have produced has at least extracted a fragment of the rich mosaic of her memories and dreams and laid the groundwork for a fuller treatment of the problems and issues.

NOTES

1. We have in mind the targeting and scapegoating of African and Asian Americans for scrutiny and investigation in law enforcement, in campaign contribution, and in hi-tech espionage that has been making headlines in the United States.

2. In *Articulate Silences* (130), King-kok Cheung changed “Canadian-born Canadians” to “Canadian -born [Japanese]” to underscore their ethnic origin. We believe that Kogawa has deliberately used “Canadians” to highlight Aunt Emily’s argument that all Japanese Canadians should be regarded as *Canadians*.

3. Wainstock points out that economic consideration and hatred for the Japanese are also contributing factors. Having spent 2 billion dollars on developing the bomb, Truman and his advisors felt compelled to justify the expenditure by demonstrating its effectiveness. Public clamor for revenge against the Japanese for the bombing of Pearl Harbor was also widespread.

4. Rough Lock Bill, the character of indeterminate ethnic origin who tells Naomi and her friend Kenji the story how Slocan got its name, makes the same point: “‘Never met a kid didn’t like stories. Red skin, yellow skin, white skin, any skin.’ He puts his brown leathery arm beside Kenji’s pale one, ‘Don’t make sense, do it, all this fuss about skin?’” (172).

5. Hall is quick to remind us, however, that throughout its long history Confucian China has had its share of “dogmatism, totalitarianism, and narrow intolerance.”

6. We should of course also keep in mind the contributions of Daoism and Buddhism to Chinese culture and tradition in general and to the language of deference in particular.

7. As the graph 二 (ren: human + two = two human beings together) etymologically illustrates, to be fully human for Confucius is for an individual to interact with another person in a harmonious manner. Hall and Ames translates *ren* as “authoritative person” and defines it as “a process of integrative person making in which one incorporates the interests of others as his own and conducts himself in a manner that addresses the

general good" (*Thinking Through Confucius*, 122).

8. We have modified Watson's translation to indicate our sense of the original and made consistent use of the pinyin transliteration system.

9. Presumably Zhuangzi's (Master Zhuang) actual name.

10. Especially in light of the continuing efforts of the Christian right in the United States to remove Darwin's theory of evolution from the secondary school curriculum.

11. For an extensive analysis of different kinds of silence formulated in Asian American/Canadian literature, see King-kok Cheung's *Articulate Silences*. In this book, Cheung identifies the silence in *Obasan* as "attentive silence" and further contrasts it with "protective" and "stoic" silence.

12. In Deleuzian view, the whole cosmos is grounded by mobile flows of energy composed of points of intensities. It is a quasi-realm of multiplicity and movement, which, though pre- or sub- individuation itself, preconditions the identity and representation.

13. Kogawa seems to have herself thought of Naomi's mother as such a "nonrepresentable subject" by frequently likening her to the absent God.

14. In the works of the Chinese poets Wang Wei (699-761) and Han Shan (seventh-century ?), the moon often figures as the symbol of Buddhist enlightenment. Lu Xun (1881-1936), considered by many to be the preeminent writer of twentieth-century China, has used the moon in a similar way as Kogawa in his story "A Madman's Diary" (1918) to allude to the confluence of Neo-Confucian and European traditions. Other Asian American writers who have associated the moon with lunacy in their writings include Maxine Hong Kingston and Bharati Mukherjee: Kingston names the narrator's crazy aunt Moon Orchid in *The Woman Warrior* and Mukherjee calls the moon-struck hogs in *Jasmine* "lunar hogs" (209).

15. It is interesting to note that just as Kogawa reveals the seed of a fruit in the stone, Confucius puns *zheng* 正 (government) with its homonym *zheng* 正 (rectify) to generate his concept of rectification of names.

16. *Itsuka*, the 1992 sequel to *Obasan*, continues with Naomi's increasing involvement in the Japanese Canadian redress movement.

BIBLIOGRAPHY

- Allan, Sarah. 1997. *The Way of Water and Sprouts of Virtue*. Albany: SUNY.
- Andrews, B.A.ST. 1986-87. "Reclaiming A Canadian Heritage: Kogawa's *Obasan*," *International Fiction Review*, pp.13-14.
- Ames, Roger T. and Henry Rosemont, Jr. 1998. *The Analects of Confucius: A Philosophical Translation* New York: Ballantine Books.
- Bartteer, Martha A. 1988. *The Way to Ground Zero: The Atomic Bomb in American Science Fiction*. New York: Greenwood Press.
- Cahoone, Lawrence, ed. 1996. *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Callicott, Baird and Roger T. Ames, eds. 1989. *Nature In Asian Traditions of Thought: Essays in Environmental Philosophy*. Albany: SUNY.
- Chan, Sucheng. 1991. *Asian Americans: An Interpretive History*. New York: Twayne.
- Chang, Iris. 1997. *The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II*. New York: BasicBooks.
- Cheung, King-Kok, ed. 1997. *An Interethnic Companion to Asian American Literature*.

Los Angeles: U. of California.

Cheung, King-Kok. 1993. *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa*. Ithaca and London: Cornell U. P.

Cheung, King-Kok. 1994. "Attentive silence in Joy Kogawa's *Obasan*." In Elaine Hedges and Shelley Fisher Fishkin, ed., *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism*. New York: Oxford UP, pp.113-129.

Chua, Cheng Lok. 1992. "Witnessing the Japanese Canadian Experience in World War II: Processual structure, Symbolism, and Irony in Joy Kogawa's *Obasan*." In Shirley Geok-lin Lim and Amy Ling, ed. and Ling, Amy, ed., 1992. *Reading the Literatures of Asian America*. Philadelphia: Temple U.P., pp.97-108.

Davey, Frank. 1993. *Post-National Arguments: The Politics of the Anglophone-Canadian Novel Since 1967*. Toronto: U. Of Toronto P.

Deleuze, Gilles. 1972. *Proust and Signs*. Trans. Richard Howard. New York: George Braziller.

Deleuze, Gilles. 1991. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habbriam. New York: Zone Books.

Donohue, Kathleen. 1996. "'Free-Falling' and 'Serendipity': An Interview With Joy Kogawa," *Canadian Children's Literature*, 81-84, pp.34-46.

Fennell, Desmond. 1996. *Uncertain Dawn: Hiroshima and the Beginning of Post-Western Civilisation*. Dublin: Sanas.

Ferrell, Robert H. Harry S. 1996. *Truman and the Bomb: A Documentary History*. Worland: High Plains.

Frye, Northrop. 1963. *Fables of Identity*. New York: Harcourt.

Gottlut, Erika. 1986. "The Riddle of Concentric Worlds in *Obasan*," *Canadian Literature*, 108-109, pp.34-53.

Grewal, Gurleen. 1996. "Memory and the Matrix of history: The Poetics of Loss and recovery in Joy Kogawa's *Obasan* and Toni Morrison's *Beloved*." In Amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Jr., and Robert E. Hogan, ed., *Memory and Cultural Politics: New approaches to american Ethnic Literatures*. Boston: Northwestern U.P., pp.140-174.

Hall, David L. and Roger T. Ames. 1987. *Thinking Through Confucius*. Albany: SUNY.

Harris, Mason. 1990. "Broken Generations in *Obasan*: Inner Conflict and the Destruction of Community," *Canadian Literature*, pp.126-127.

Hedges, Elaine and Shelley Fisher Fishkin. *Listening To Silences: New Essays in Feminist Criticism*. New York and Oxford: Oxford U. P.

Howells, Coral Ann. 1987. *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*. London: Methuen.

Jones, Manina. 1993. "The Avenues of Speech and Silence: Telling Difference in Joy Kogawa's *Obasan*." In Martin Kreiswirth and Mark A. Cheecham, ed., *Theory Between the Disciplines: Authority/Vision/Politics*. Ann Arbor: U. Of Michigan P, pp.213-229.

Kanefsky, Rachelle. 1996. "Debunding a Postmodern Conception of History: A Defence of Humanist Values In The Novels of Joy Kogawa," *Canadian Literature*, 148-151, pp. 11-36.

Kim, H. Elaine. 1982. *Asian American Literature: An Introduction To The Writings and Their Social Context*. Philadelphia: Temple University Press.

Kingston, Maxine Hong. 1989. *The Women Warrior*. New York: Vintage Books.

Kjellberg, Paul and Philip J. Ivanboe, eds. 1996. *Essays on Skepticism, Relativism, and Ethics in the Zhuangzi*. Albany: SUNY.

Kogawa, Joy. 1992. *Obasan*. New York: Doubleday.

- Kogawa, Joy. 1995. *The Rain Ascends*. Canada: Knopf.
- Kogawa, Joy. 1992. *Itsuka*. New York: Doubleday.
- Kogawa, Joy. 1991. "Foreward." In Keibo Oiwa, ed., *Stone Voices: Writings of Japanese Canadian Issei*. Montreal: Vehicule P.
- Kogawa, Joy. 1986. *Naomi's Road*. Toronto: Oxford University Press
- Kogawa, Joy. 1985. *Woman in The Woods*. Oakville: Mosaic Press.
- Koh, Karlyn. 1995. "Joy Kogawa talks to Karlyn Koh: The Heart-of-the-Matter Questions." In Mokeda Silvera, ed., *The Other Woman: women of Color in Contemporary Canadian Literature*. Toronto: silver Vision P., pp.18-41.
- Kristeva, Julia. 1986. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia U. P.
- Lau, D.C., trans. 1963. *Lao Tzu Tao Te Ching*. New York: Penguin Books.
- Leonard, George J. 1999. "Confucius and the Asian American Family: A Personal View" In George J. Leonard, ed., *The Asian Pacific American Heritage: A Companion to Literature and Arts*. New York: Garland Publishing, Inc., pp.41-65.
- Lim, Shirley Geok-lin. 1991. "Asian American Daughters Rewriting Asian Maternal Texts." In Shirley Hune, Hyung-chan Kim, Stephen S. Fugita, and Amy Ling, ed., *Asian Americans: Comparative and Global Perspectives*. Pullman, Wash.: Washington U.P., 239-248.
- Lim, Shirley Geok-lin. 1990. "Japanese American Women's Life Stories: Maternality in monic *Sone's Nisei Daughter* and Joy Kogawa's *Obasan*," *Feminist Studies*, 16, pp.289-312.
- Makeham, John. 1994. *Name and Actuality in Early Chinese Thought*. Albany: SUNY.
- McAlpine, Kirstie. 1995. "Narratives of Silence Marlene Nourbese Philip and Joy Kogawa." In Serge Jaumain and Marc Manfort, ed., *The Guises of Canadian diversity: New European Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, pp.133-142.
- Mukherjee, Bharati. 1991. *Jasmine*. New York: Fawcett Crest.
- Okiihiro, Gary Y., Marilyn Alquizola, Dorothy Fujita Rony, and K. Scott Wong, ed. 1995. *Privileging Positions: The Sites of Asian American Studies*. Pullman, Wash.: Washington U.P.
- Redekop, Magdalene. "The Literary Politics of the Victim." *Canadian Forum*. 1989 Nov. 68:783.14-17.
- Rose, Marilyn Russell. 1988. "Politics Into Art: Kogawa's *Obasan* and The Rhetoric of Fiction," *MOSAIC*, 21, pp.216-226.
- Snelling, Sonia. 1997. "'A Human Pyramid: An (Un)Balancing Act of Ancestry and History in Joy Kogawa's *Obasan* and Michael Ondaatje's *Running in the Family*," *Journal of Commonwealth literature*, 32, pp.21-33.
- Sone, Monica. 1953. *Nisei Daughter*. Seattle: U. of Washington P.
- Takaki, Ronald. 1989. *Strangers from a Different Shore: A History of Asian Americans*. New York: Penguin Books.
- Tsai, Shih-Shan Henry. 1986. *The Chinese Experience in America*. Bloomington: Indiana U P.
- Tu, Wei-Ming. 1985. *Confucian Thought: Selfhood As Creative Transformation*. Albany: SUNY.
- Ty, Eleanor. 1993. "Struggling with the Powerful (M)Other: Identity and Sexuality in Kogawa's *Obasan* and Kincaid's *Lucy*," *International fiction Review*, 20, p.120-126.
- Varley, H. Paul. 1973, 1977. *Japanese Culture*. Honolulu: U. of Hawaii P.
- Vautier, Marie. 1998. *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*. Montreal: McGill-Queen's U.P.
- Watson, Burton. 1964. *Chuang Tzu*. New York: Columbia U. P.

- Wainstock, Dennis D. 1996. *The Decision to Drop the Atomic Bomb*. Westport, Conn.: Praeger.
- Walker, J. Samuel. 1997. *Prompt and Utter Destruction: Truman and The Use of Atomic Bombs Against Japan*. Chapel Hill: The U. of North Carolina P.
- Williamson, Janice. *Sounding Differences: Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*. Toronto Buffalo, London: U.of Toronto P.
- Wong, Sau-ling Cynthia. 1993. *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*. New Jersey: Princeton U. P.
- Wu, Kuang-Ming. 1990. *The Butterfly as Companion*. Albany: SUNY.
- Zwicker, Heather. 1993. "Canadian Women of Color in the New World Order: marlene Nourbese Philip, Joy Kogawa, and Beatrice Culleton Fight Their Way Home." In Mickey Pearlman, ed., *Canadian Women Writing Fiction*. Jackson: U.P. of Mississippi, pp.143-152.

ФИЗИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ И ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОСТИ* (Микроскопия авангарда)

Борис ШИФРИН

1. Апология оснащенного зрения.

1. Поиски мировоззренческого обоснования новейшей художественной практики, выработка идеологии — важный аспект формирования футуризма и всего спектра направлений авангарда в России. На первых порах выдвигались в качестве аргументов новые скорости и машинные ритмы урбанистического быта, телеграф, мотор, аэроплан. Позже пришло более глубокое постижение установок созидającego сознания; обнаружилась общность пафоса моделирования в науке и в искусстве. Возникло интереснейшее многообразие жанров, близких к футуристическому манифесту, но, возможно, менее вызывающих и нацеленных именно на концептуальное освоение новой реальности (некоторые жанры, как и концепции, были угаданы уже русским символизмом).

Характерным образцом такого рода текстов является статья Замятина “О синтетизме”, берущая в качестве точки отсчета творчество Юрия Анненкова. Замятин ставит под сомнение *абсолют* эмпирически данного:

Как будто так реально и бесспорно: ваша рука <...>.

И вот — кусочек этой кожи, освещенный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений — некогда волосы; огромная глыба земли или метеорит <...> — то, что еще было пылинкой; целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе <...>.

Реализм видел мир простым глазом <...>; синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров; открывается, что человек — это вселенная, где солнце — атом <...>

Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, разве может не быть фантастическим, похожим на сон?¹

В статье Замятина декларируются в качестве элементов *единой системы* изобразительно-композиционные приемы: интегральное совмещение разномасштабных планов и точек зрения, радикально деформированное перспективное построение, оптика гротеска, преувеличения и дробления. Но, чтобы удостоверить это единство, автор вынужден апеллировать к духу эпохи, к динамике времени. Демонстрационный показ картины мира он — вслед за Уэллсом — обеспечивает привлечением “точных” приборов научной фантастики (жанра, носившего в тот период черты футурологической публицистики).

Гиперболически-крупный план, превращающий микроскопический уро-

вень в нечто планетарно-космическое, нередко одушевлялся утопией: не только художественной, но и философско-социальной. Николай Заболоцкий пишет в письме К.Э. Циолковскому:

Вы, очевидно, очень ясно и твердо чувствуете себя государством атомов <...>. Это ощущение, столь ясно выраженное в ваших работах, было знакомо гениальному поэту Хлебникову, умершему в 1922 году. Привожу его стихотворение :

Я и Россия

Россия тысячам тысяч свободу дала/ Милое дело! Долго будут помнить про это./
А я снял рубаху/ И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,/ Каждая скважина города тела/ Вывесила ковры и кумачовые ткани./ Гражданки и граждане/ Меня государства<...> / Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу. / Пала темница рубашки!/
А я просто снял рубашку:/ Дал солнце народам Меня <...>².

2. Попробуем уточнить контуры намеченной здесь темы (при расширенном толковании она затрагивает чуть ли не всю проблематику авангарда). Исходным пунктом данных заметок являются концепции мысленного эксперимента, преобразовавшие современную науку — и возникающие на этой основе методы визуализации в науке. Этот ракурс мотивирован фактом того глубокого воздействия, которое оказывали на теоретическую мысль модернизма пост-позитивистские методологические установки (равно как и открытия) науки. Уместно вспомнить о физико-математической и естественно-научной осведомленности и исследовательской ориентации Хлебникова и Андрея Белого. Характерен отрывок из воспоминаний Ю. Анненкова, относящийся к его пребыванию в Бретани в 1911 году:

Я практиковался в роскофской лаборатории экспериментальной зоологии в научной зарисовке невидимого невооруженным глазом мира, просиживая долгие часы над микроскопом, открывшем мне ту “новую реальность”, которую я встретил впоследствии на холстах Кандинского и многих других живописцев, претендовавших на изобретение беспредметного искусства³.

Мысленный эксперимент, введенный Эйнштейном, означал не просто свободу моделирования — было осознано, что *всякий* опыт есть выражение концептуализации мира, что прибор, а затем и наблюдаемый объект есть продолжение и воплощение языка формул и абстракций. И что новые факты обнаруживаются в той мере, в какой они подготавливаются и опосредуются мышлением. Видимость не эмпирична, а построена той или иной интеллектуальной визуализацией. Кинематограф, рентгеновские фотографии, радиоактивность, вообще расширение диапазона излучений за грань зрения (начавшееся с электромагнитных волн Г. Герца) знаменовали тот переворот, который через столетие привел к созданию множества картин и уровней “наблюдаемости” по схеме : формула, компьютерный алгоритм, прибор, экранная

имитация. Так работают и туннельный микроскоп, и томограф. Зримо предстают физические поля, параметры которых, возможно, не имеют никакого отношения к нашим природным интуициям формы и цвета. С сегодняшней позиции мы по-особому оцениваем провидческую мысль художников авангарда, “очевидцев незримого”. Филонов писал в своей программной “Декларации “Мирового Расцвета”:

Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых и невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных и тайных свойств <...>, — то я отрицаю вероучение современного реализма “двух предикатов” и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые — начисто⁴.

Отталкивание от доктрин эмпиризма — объединяющая основа для множества вариантов авангардистской практики. Правда, это именно полемическая общность, общность отрицания. Другого, по-видимому, не приходится ожидать, ведь уже в названиях (авангардизм, модернизм) заложен механизм отрицательной идентификации: *новое, современное*. Интегрирующий взгляд на авангард по своей сути уязвим; генерализация, как крупная сеть, не удерживает важные детали и подробности. Но сеть для того и нужна, чтобы эти подробности дали о себе знать.

Подробности и в самом деле обнаруживаются. Хлебников, по выражению Тынянова, был “новым зрением”. Но его “поэтическая обсерватория” совмещает методы, близкие к научным, с “детской призмой, инфантилизмом поэтического слова”. Тынянов (цитируя Пикассо) возражает против дефиниции “поиск” в применении к поэтическим методам Хлебникова⁵. Филонов же называет себя художником-исследователем. Будучи близки по ряду установок, мастера по-разному понимают эксперимент в искусстве. На фоне манифестируемой общности становятся ощутимыми стилистические и языковые расхождения участников движения. Свобода выбора масштаба, но в каждом отдельном тексте соблюдение жестких правил, формульность? Или композиционно-значимая полимасштабность, множественность точек зрения на одной странице или холсте? За отрицанием самодовлеющей эмпирики просматриваются самые разные творческие тенденции.

С одной стороны — расширение горизонтов чувственного; делание материально-ощутимым мира духовно-мистического, затаенного (Елена Гуро, Михаил Матюшин, Борис Эндер). При создании новых форм — прислушивание к сокровенной органике, голосам природы. С другой — предвиденье абстрактно-механических, интеллектуально-инструментальных порождений как сил псевдоорганических и опасных. С третьей — увлечение именно этими порождениями, механикой и конструкцией.

Спецификация возможна лишь при учете всей символической парадигмы эпохи и ее эмблематического ядра. В последнее, несомненно, входят приборы, экспонирующие энергию электромагнитной волны и атома, синтезирующие луч, оптику, экран. И сюда же примыкают идеи крупного плана или обнажения конструкции. Нелишне вспомнить и о “ступенчатом построе-

нии” и “остранении” (Шкловский).

Наиболее глубоко своеобразие новейшего художественного движения отразили не манифесты тех или иных групп, а те зоркие современники, которые стояли несколько сбоку (роль такого рода “зеркал” авангарда до сих пор не вполне оценена). Великий лингвист Н.С. Трубецкой, — исследователь атомных уровней языка — предложил в 1921 году следующий ключ к поэтике футуризма :

Сущность футуристического подхода я формулировал бы так: 1) пристрастие к “обнажению” (хорошее слово) формы; 2) преобладание рефлексии над непосредственностью; 3) принципиальное нежелание довольствоваться обыденным языком и реальным изображением действительности; 4) принципиальное отвержение того, что в данное время признается красивым данной социальной средой⁶.

К этой характеристике хочется добавить несколько штрихов. Зрение, подразумеваемое установками авангарда, — зрение *оснащенное*. Но в одних случаях видение опосредовано интеллектуальными схемами, концепциями и формулами, приборами. В других — духовным опытом и интуицией; в этом случае оно может претендовать на парадоксальную непосредственность восприятия мира: непосредственность есть феноменологическая доминанта человеческой впечатлительности. Наконец, есть совершенно особый случай, когда задействуются неисчерпаемые семантические и эмоциональные миры непонимания. Мы имеем в виду оснащение заумью: заумностью языка, предмета, мысли, формулы, манеры, поступка. Русский авангард и здесь проявил свое пристрастие к гротескным препаратам и инструментам (унаследованным не только от петровской кунсткамеры, но и от Салтыкова-Щедрина и Лескова с “мелкоскопией” его “Левши”) И совершенно не случайно одним из таких инструментов выступает *заумный микроскоп*⁷.

2. Объект, Воспринимающий и ...

1. В одном отношении манифесты авангарда особенно удивляют современного читателя, наслышанного о семиотических моделях коммуникации. Манифесты отражают исключительно точку зрения творящего сознания, подразумевая, что зритель приобщается к небывалым мирам искусства и новым языкам, следуя за художником и солидаризуясь с ним. То, что воспринимающее сознание имеет свою собственную стратегию и свой язык, что коды говорящего и слушающего должны различаться — это не интересует тех, кто выдвигает постулаты художественно-утопического преобразования мира.

Индивидуальный набор акцентированных поэтом и художником различных монад — частиц его звукоряда, букв, противопоставленных “нот “ — наделяется качеством универсальной смысловой наполненности. Таковы буквы Хлебникова — “воины азбуки”⁸. Конкретная буква мифологизируется и поднимается поэтом до вселенского символа: почему-то допускается, что читатель (слушатель) воспринимает текст с удержанием того же буквенного (или

фонемного) уровня артикуляции смысла, и более того, интуитивное и логическое оперирование элементами этого уровня происходят однотипно у говорящего и у слушающего. Отсюда тянется нить к концепциям звукосмысла, к практике рукописания и к образцам издания книг, предложенным авангардом.

Роль подробностей, атомарных деталей текста может быть понята лишь на базе эстетической, а не технологической теории искусства. По-настоящему глубоко этот подход обозначился в работах Яна Мукаржовского, для чего потребовалось рассмотреть эстетический объект как таковой, вне контекста деклараций. Авангардистская же мысль, подчеркивая *слово как таковое*, делала это декларативно и отнюдь не во имя самого этого слова. Своеобразие современных исследований авангарда во многом определяется тем, что точка зрения воспринимающего приобрела гораздо большие права, чем это было первоначально, объект же утратил долю своей риторической демонстративности.

Таким образом, можно на какое-то время забыть о происхождении текста, прислушавшись зато к спору между воспринимающим и объектом. Последнему можно приписать те или иные уровни, но эти степени детализированности зависят от способа видения и оснащенности зрителя или исследователя, от его установок. Выдающийся лингвист Э. Бенвенист, разработавший концепцию уровней применительно к языку, предпочел назвать свою работу “уровни лингвистического анализа”. Подходя к объекту с десятком масштабных шкал наготове, аналитик делает его онтологически сомнительным. Выход из затруднения дает только феноменология переживания текста, отличая феномен, в его доверчивой (ненарочитой) открытости, от объекта анализа.

2. Ситуация авангарда примечательна тем, что акт восприятия перерастает свои камерные рамки, происходящее не ограничивается *беседой двоих* (зрителя и текста).

Первое, что бросается в глаза наблюдателю авангардистского текста — морфологизированный объект, т.е. нечто, строение чего обнажено и акцентировано. В некоторых случаях правильнее было бы говорить о подчеркнутой артикулированности. Термин подобрать трудно, ибо феноменальность мира предшествует его осмыслению; рефлексия всегда запаздывает, и именно это свое запаздывание она острее всего переживает и впечатывает в объект, как если бы это запаздывание было проявлением самого объекта. Возможно, он тут лишь провоцирующий фактор, катализатор. В революционную эпоху проблема провокации сознания становится одной из центральных. Ведь если сознание запаздывает, то оно ощущает не просто провокацию объектом, но провокацию событием, а значит, тут интуитивно предполагается и сознание, которое *опережает*. Провоцирующий объект оказывается между ними. Такова феноменологическая ситуация авангарда. И тут для воспринимающего могло бы оказаться болезненнее всего то, что запаздывает он не за какой-то сверхсложной психологической сущностью, а за явственностью конструкции, примитива, формулы.

Позиция интерпретатора, посредника (в таком качестве, выступает,

например, Замятин) призвана ослабить драматизм описанной ситуации. И здесь идея лаборатории, апелляция к установочным процедурам естественно-научного исследования позволяют говорить о единой площадке (месте встречи) сознаний, едином экране проецирования. Виртуальность этой встречи удастся имитировать виртуальностью оптического инструмента, который нередко предлагает мнимую точку схода и оперирует с невидимыми излучениями. Неготовность Воспринимающего в этом случае переводится в перцептивный регистр: уподобляется эффектам зрительного затруднения. В сущности, это затрудненность освоения кадра. Так бывает при работе с микроскопом или в кино, когда наводят на резкость и ищут фокус.

Таким образом, микроскоп оказывается не просто эмблемой эпохи, но и мифологическим медиатором, открывающим подступы к новому искусству. Эмблематическая и тематическая мифологизация современной лаборатории — ярчайшая особенность процессов вхождения авангарда в организм культуры.

3. Мысленный эксперимент и риторика демонстрирования

1. Смысл демонстрирования многослоен; семантические компоненты различаются как характером визуализации, так и в плане риторики. Трудно подвести под одну рубрику физический опыт, правдоподобное рассуждение с элементами наглядности, художественную выставку и рекламное шоу.

Вещь убеждающая (выставляемая как аргумент) и вещь, выставляемая как образец, функционально не совпадают. Но в обоих случаях оттесняется на задний план пространство мнений — изначальная среда всякого риторического жеста; в том числе жеста, указывающего на объект инсталляции. Предлагается доверять собственным глазам. Самим вещам, а не словам. Но косвенно ситуация общего места (момент публичности) дает о себе знать. Не только в том, что оборудуется площадка для обзора, но и в том, как настойчиво звучит мотив повторения при всяком выставлении вещи (тем более — образца)⁹.

В науке воспроизводимость опыта аргументируется логически (не требует публичной проверки). Демонстрационное поле играет в физическом опыте роль простой предпосылки, обеспечивая чистоту и обозримость эффекта. Подобное обеспечение — момент шаблонный, технологический. Слово “демонстрировать” в значении ‘ясно показывать’ может употребляться применительно и к приватной ситуации. Например, при обращении за разъяснением. В значении “аргументировать (доказывать)” логическая интенция акта допускает переход к заочному, более того, “трансцендентальному” зрителю.

2. Выдвижение мысленного эксперимента делает, казалось бы, еще один шаг в направлении логической демонстрации, нейтрализуя фактор присутствия зрителя. В логическом рассуждении “очевидно” — значит, не нужно проверять (тем более — удостоверять зрительно).

Однако мысленный эксперимент апеллирует не к органу формально-логической необходимости. Он порождается и воспринимается усилием воображения и интеллектуальной интуиции. “Представим себе ...”

Вещь явственно-зримая выставляется тавтологически. Она и без того вся здесь. Она и так показательна. Она вся сведена к поверхности, маске. Когда настойчиво доказывают — это подозрительно. А тут, вдобавок, доказывают очевидное (вот так и человека заменяют *удостоверением*). Живя в этом мире, накапливаешь опыт недоверия.

Демонстратор адресуется к незатрудненному зрению. Серия испытаний образа приятна для взора: испытывают кого-то другого. Объяснение — по своему жесту — намеревается быть наглядным показом вещи, поскольку оно всегда прилагается к объекту. Но это — наименее поучительный смысл слова. Когда я прошу объяснить, я хочу понять, почему я не вижу ясно (в чем дефект моего зрения?).

Мысленный эксперимент имеет целью не объяснение как толкование, направленное на другого, а у-яснение : оно — для самого себя. На самом себе ставится опыт. “Представь себе” значит: поставь мышление в положение затруднительное.

Приходится мысленно держать вещь на весу. Тут одна забота (воление, интенция) — чтобы вещь была и длилась.

Зато не возникает даже и вопрос о недоверии. Ведь эта забота и это усилие в самом деле тут, при нас. В этом случае тождественность, идентичность образа не есть тавтологичность. Наконец, мы не сомневаемся в том внутреннем свете, вне которого нельзя было бы и помыслить предмет.

Какое место занимает мысленный эксперимент в процессе теоретического (моделирующего) мышления? Этот акт предшествует формализации модели. Что не менее важно: такой акт есть попытка уяснить вопрос на некотором примере. Вспомним, что *демонстрировать* — это еще и “показывать (аргументировать) посредством примеров”.

Может ли напряженный способ усмотрения (проблематично облегченный обращением к примерам) быть вынесен вовне? Вероятно, тут мы можем опереться на один традиционный жанр. Это тот случай, когда слушателю (зрителю) предлагают не обозримый и подытоженный опыт, а — *притчу*. Риторика притчи — риторика затрудненного зрения, неравнодоступного мира, глаз, которые смотрят, но не видят, сознания, которое должно пробудиться.

2. Художник-авангардист выдвигает микроскопию как утопию. Но миры утопии не умещаются *здесь* — они впечатляют лишь при попытке мысленно примериться к ним как к месту жизни. Тут вопрос о переселении сознания. Художник — очевидец незримого.

Манифест провокативен как обращение к публике. Но он же — призыв к пробуждению. Ко всем, способным услышать. К ученикам и последователям. “За мной, товарищи авиаторы” (К.Малевич)¹⁰.

Евангелистская притча о сеятеле толкует о том, почему смысл учения выражается притчами. Велемир Хлебников эту тревогу о незрячих доводит до предельной степени:

И с ужасом

Я понял, что я никем не видим:

*Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!*

Авангардистский эксперимент — мысленный. Речь идет уже не о том, что всякий опыт подготавливается некоторой теоретической выкладкой. Речь о том, что мысленный эксперимент хотя и “воспроизводим”, но неповторим: некто следует за мыслью другого; но это иной опыт и иной путь.

A PHYSICAL EXPERIMENT AND THE PROBLEM OF VISUALITY
(The Microscopy of Avant-garde)

Boris SHIFRIN(St.Petersburg)

The thought experiment, introduced by Einstein, meant not only a freedom of modelling — it was understood, that every experiment is an expression of the conceptualisation of the world. The cinematography, X-ray photography, the extension of radiation diapason beyond the visible limits (which started from the electromagnetic waves of H. Hertz) marked the overturn, that led later to the creation of great number of pictures and levels of “observability” with the following scheme: a formula, a computer algorithm, an experimental device, a screen simulation.

An avant-garde painter puts a microscopy forward as Utopia. But the worlds of Utopia can not find room *here*. This is a question of the consciousness transfer. An avant-garde manifesto is an appeal to everybody able to “see the light” intellectually. An appeal to adepts and learners. In this aspect a manifesto is similar to a parable.

The main features of an avant-garde demonstration are different from those of a public show. A show is counting on the averaged common vision and presents an automatically observable thing, and this is quite a tautological act. A parable tests a human being, appeals to the difficult vision. A thought experiment is a mind effort to understand something using an example, and this happens under some sort of inner light. It is closer rather to the parable than to the logical explanation. An avant-garde experiment is a *thought* experiment. It is not under discussion that every experiment is prepared by some theoretical scheme. The thesis is that although a thought experience is reproducible it is unique: somebody follows a thought of someone else, but it is not the same experience and not the same direction.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. : *Е. Замятин. О синтетизме*. В кн. : *Юрий Анненков. Дневник моих встреч*. Т1., Л., 1991, С. 10- 11.

2. *Заболоцкий Н.А.* Избранные произведения в двух томах. Т2 . М., 1972. С. 236-238

3. *Юрий Анненков.* Указ. соч. С 81.

4. См.: *Павел Николаевич Филонов.* Живопись. Графика Каталог выставки. — Л., 1988. С.54-56. Как указывает Е.Ковтун, *очевидцем незримого* назвал Филонова Алексей Крученых.

5. См.: *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993. С 230-238. Уникальная *оптика Хлебникова* становится формообразующим началом напряженной философской мысли; см. в этой связи работу : Башмакова Н. Слово и образ. О творческом мышлении Велемира Хлебникова. Хельсинки, 1987.

6. Цитата из письма Трубецкого Якобсону. См. : *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 14-15.

7. Акция демонстрирования заумного микроскопа была проведена группой Ильи Зданевича .

8. См. в этой связи: *Киктев М.С.* Хлебниковская “ Азбука ” в контексте революции и гражданской войны. В кн.: Хлебниковские чтения. Санкт-Петербург, 1991. С.15-39.

9. Нарочитость — характерная тональность “показательного показа”. Утрированным освещением лишь усугубляется тавтологичность этой явственности явного.

Поворачиваясь, объект иллюзорно мультиплицирует, умножает себя — также как и множественность зрителя есть лишь “тиражированность”.

10. Фигура *глашатая* радикально трансформирует смысл демонстрационного действия: привлекая внимание к себе, глашатай оповещает о близости иного, зримо отсутствующего. Мотив прорыва и авиационная тема характерны для авангарда в его стремлении риторически освоить символическую вертикаль. Конструктивизм лишь имитирует вертикальное напряжение (жест демонстрации по сути своей горизонтален). Но супрематизм Малевича апофатичен и эсхатологичен: “Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое; за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма”. См. : *А. Наков.* Русский авангард. М., Искусство, 1991. С.164.

* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ.

ОПЫТ УМИРАНИЯ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Любовь БУГАЕВА

Протокол умирания, будучи самым недоступным из всего переживаемого человеком¹, в то же время всегда привлекал внимание возможностью фиксации индивидуального мистического опыта момента перехода. Однако если Ф.М. Достоевский, описывая самоубийство Кириллова в “Бесах”, “остановился у последней черты: выстрел происходит за сценой, последние содрогания самоубийцы, души и тела, остались недоступными не только медикам, производившим вскрытие, но и художнику, вооружившемуся методами медика-экспериментатора”,² то многие писатели, напротив, попытались создать дискурс умирания, в т. ч. и воспроизвести с предельной точностью ощущения, испытываемые умирающим, его мысли в последние минуты жизни. Собственно, протоколируя стадию перехода от жизни к смерти, писатели двигались в направлении тех документальных свидетельств (созданных, в частности, самоубийцами)³, которые придавали смерти характер научного эксперимента и являлись попыткой проникнуть в ту область, “откуда возвращения нет”.

Художественный дискурс умирания, впрочем, оказался подверженным как доминирующим в данный период символическим значениям человека и его тела, так и литературно-философскому осмыслению оппозиции *жизнь/смерть*. Несмотря на значительные колебания на разных этапах литературной эволюции в отношении к смерти и связанным с ней категориям можно выделить некую структурную схему акта умирания, в рамках которой и происходит развертывание дискурсов, описывающих и конституирующих этот акт. При этом входящие в схему дискурсы, с одной стороны, ориентированы на умирающее тело, а с другой — на душу (дух), заключенные в этом теле.

Отличающиеся полисемантической термины “душа”, “дух” и, в особенности, “тело”, однако, нуждаются в уточнении. В христианской традиции человек представлен либо в двуединстве души и тела, либо в триединстве смертного плотского тела (“внешний человек”), “душевного” и “духовного” тела.⁴ Разница между сторонниками дихотомизма и трихотомизма носит в основном терминологический характер: “дихотомисты видят в “духе” высшую способность разумной души, способность, посредством которой человек входит в общение с Богом. <...> Дух должен был находить себе пищу в Боге, жить Богом; душа должна была питаться духом; тело должно было жить душою, — таково было первоначальное устройство бессмертной природы человека”.⁵ Во многих философских концепциях человека находим с некоторыми вариациями ту же трихотомию: физическое тело, душа, дух. Впрочем, Ж.-Л. Нанси рассматривает душу как форму тела (“протяженная психика”) и противопоставляет ее духу как смыслу тела: “Дух есть снятие, суб-

лимазия, измельчение любой формы тел — их протяженности, их материального распределения — в очищенном от примесей, проявленном существе *смысла* тела: дух *есть* тело смысла, или полнокровный смысл (*en corps*). Дух есть орган смысла, или *истинное тело*, тело преображенное”.⁶ В работах В. Подороги речь идет о феноменологическом теле (собственно теле человека), от которого неотделимы такие модальности, как “присутствие-в-мире”, “способность-к-обладанию”, “внутреннее телесное чувство”, “схема тела”. У В. Подороги, опирающегося на проведённый М. Мерло-Понти анализ пространственности, феноменологическое тело “вписано в мир, как и мир со всеми его значениями вписан в него”, оно “равновесно, адаптивно”, позволяет “совершать переходы от непосредственного физиологического опыта к воображаемым, символическим, спиритуальным образам телесности и тем самым каждый раз преодолевать пропасть между нашим внутренним образом тела и реальностью объектов мира”.⁷

Беглый экскурс в религиозно-философскую концепцию человека позволяет высветить основные положения, конституирующие художественный протокол умирания: физическое тело, описание ощущений которого (на перцептивном уровне) составляет дискурс собственно умирающего тела; сознание, дискурсивно представленное ходом мыслей человека перед смертью; фрагмент окружающего мира (в частности, интерьера), в который было “вписано” умирающее тело (зафиксированный либо сознанием умирающего, либо остранным сознанием повествователя); душа, формирующая дискурс внетелесного бытия человека; дух, часто реализованный в тексте в виде формулы-определения высшего сущностного начала в человеке.

В литературе XIX в. А. Н. Толстой, стремясь не только запечатлеть переход из жизни в смерть, но и уловить основные черты этого перехода, задал (опираясь на библейское и кальдероновское понимание жизни как сна) модель интерпретации оппозиции *жизнь/смерть*. Тема “смерти-пробуждения”, проблематизирующая фатальность смерти, возникает в романе “Война и мир” в знаменитом описании смерти князя Андрея: “С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна пробуждение от жизни”, — и решается в плане трансформации сознания умирающего, на собственном опыте приходящего к осознанию метафоры “смерть-пробуждение”. В аналогичном свете предстает и кончина героя рассказа “Смерть Ивана Ильича”: “Страху никакого не было, потому что и смерти не было. <...> “Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше”. Вынося в центр повествования сознание умирающего, Толстой тем самым противопоставляет тело его психической протяженности (в духе христианской традиции), но при этом, несмотря на выказываемый им интерес к спиритизму,⁸ не фокусирует внимание на процессе отделения души от тела:

Он [Хаджи-Мурат] не двигался, но еще чувствовал. Когда первый подбежавший к нему Гаджи-Ага ударил его большим кинжалом по голове, ему казалось, что его молотком бьют по голове, и он не мог понять, кто это делает и зачем. Это было последнее его сознание связи с своим телом. Больше он уже ничего не чувствовал, и

враги топтали и резали то, что не имело уже ничего общего с ним (“Хаджи-Мурат”)

Когда происходили последние содрогания тела, оставляемого духом, княжна Марья и Наташа были тут. — Кончилось?! — сказала княжна Марья, после того как тело его уже несколько минут неподвижно, холодея, лежало перед ними. Наташа подошла, взглянула в мертвые глаза и поспешила закрыть их. Она закрыла их и не поцеловала их, а приложилась к тому, что было ближайшим воспоминанием о нем. “Куда он ушел? Где он теперь?..” (“Война и мир”).

Выпуская из поля зрения тело (равно и процесс отделения души от тела), Толстой описывает переход от жизни к смерти как осуществляемый исключительно в дискурсе мыслящего к смерти сознания.⁹

Г. Газданова, как и Л. Н. Толстого, отличает органическое видение смерти: смерть является пределом одной из форм бытия, не отменяющим существования инобытия. Роман Г. Газданова “Возвращение Будды”, открывающийся безапелляционной констатацией наличия у героя-рассказчика опыта умирания, представляет собой преодоление различия между жизнью и смертью в мыслительной деятельности, овнешествляющей смерть в ее отношении к мысли:

Я умер, — я долго искал слов, которыми я мог бы описать это, и, убедившись, что ни одно из понятий, которые я знал и которыми привык оперировать, не определяло этого, и то, которое казалось мне наименее неточным, было связано именно с областью смерти, — я умер в июне месяце, ночью, в одно из первых лет моего пребывания за границей. Это было, однако, не более непостижимо, чем то, что я был единственным человеком, знавшим об этой смерти, и единственным ее свидетелем.

В своем художественном поиске Газданов следует в направлении смены оппозиции *душа/тело* оппозицией *дух/тело*, что и дает ему возможность говорить о вечности и бессмертии,¹⁰ не прибегая к мистерии превращения души в некую субстанцию, — путь, намеченный еще Р. Декартом в “*Meditationes de Prima Philosophia*” (1641).¹¹ Картезианская формула *cogito, ergo sum*, художественно преломленная Газдановым, позволяет ему не связывать опыт умирания ни с физиологией смерти, ни с процессом отделения души от тела, но рассматривать его как запечатленное в сознании уникальное эмоциональное переживание.¹²

Утверждение независимости духовного начала от телесного приводит к тому, что преодоление героем Газданова границы между жизнью и смертью, как и в произведениях Толстого, может не совпадать с моментом физической смерти: Александр Вольф в романе “Призрак Александра Вольфа” умирает в своем сознании от выстрела героя-рассказчика на первых же страницах, и то, что его тело продолжает существовать вплоть до повторного выстрела, много лет позднее оборвавшего его земное существование, отнюдь не отменяет первоначального факта смерти. В результате, опыт смерти, будучи приобретенным вне ситуации физического умирания (не только в близком к физическому исчезновению состоянии Александра Вольфа, но и, например, в состоянии полусна-полуяви, как это происходит в романе “Возвращение Будды”), выступает нерелевантным этой ситуации и независимым от нее.¹³ Изменение же обога-

ценного опытом умирания сознания проблематизирует неизменность как духовного тела человека, так и мира, в который вписывается это тело:

Таково было мое воспоминание о смерти, после которой непостижимым образом я продолжал существовать, если предположить, что я все-таки остался самим собой. И каждое утро, пробуждаясь, я смотрел со смутным удивлением на те же рисунки обоев на стенах моей комнаты в гостинице, которые всякий раз казались мне иными, чем накануне <...> (“Возвращение Будды”).

В литературе рубежа веков (в особенности, в символизме) происходит освобождение дискурса умирания от философско-моральных наслоений: актуализируются мифологические орфические представления о “круге рождений”, в котором нет безвозвратной смерти, но происходит возрождение умирающего в новом побеге, в детях.¹⁴ В фантастическом рассказе А. Н. Апухтина “Между жизнью и смертью” реализуется образ рождающей смерти. Если в начале повествования констатируется смерть героя-рассказчика (о которой он сам узнает только со слов врача: “Все кончено”), то заканчивается рассказ замыканием круга — рождением в новом теле:

<...> меня выкупали в корыте, спеленали и уложили в люльку. Я немедленно заснул, как странник, уставший после долгого утомительного пути, и во время этого глубокого сна забыл все, что происходило со мной до этой минуты. Через несколько часов я проснулся существом беспомощным, бессмысленным и хилым, обреченным на непрерывное страдание. Я вступал в новую жизнь..

Опираясь в описании процесса умирания на христианские (и платонические) представления о смерти как отделении бессмертной души от смертного тела (“Теперь я на собственном опыте видел, что сознание не умирает, что я никогда не переставал и, вероятно, никогда не перестану жить”), Апухтин передает испытываемые умершим человеком чувства и ощущения¹⁵ и обозначает основные этапы отделения души от тела, во многом совпадающие со свидетельствами тех людей, которые пережили опыт клинической смерти.¹⁶ В наиболее общем виде этот опыт зафиксирован в работах Р. Моуди:

Человек умирает, и в тот момент, когда его физическое страдание достигает предела, он слышит, как врач признает его мертвым. Он слышит неприятный шум, громкий звон или жужжание, и в то же время он чувствует, что движется с большой скоростью сквозь длинный черный туннель. После этого он внезапно обнаруживает себя вне своего физического тела, но еще в непосредственном физическом окружении, он видит свое собственное тело на расстоянии, как посторонний зритель. <...> Через некоторое время <...> замечает, что он обладает телом, но совсем иной природы и с совсем другими свойствами, чем то физическое тело, которое он покинул. <...> Он видит души уже умерших родственников и друзей, и перед ним появляется светящееся существо <...>. Это существо без слов задает ему вопрос, позволяющий ему оценить свою жизнь и проводит его через мгновенные картины важнейших событий его жизни, проходящие перед его мысленным взором в обратном порядке. В какой-то момент он обнаруживает, что приблизился к некоему барьеру или границе, составляющей, по-видимому, раздел между земной и последующей жизнью.¹⁷

В конце XX в. в рассказах В. Пелевина, как и в рассказах А. Н. Апухтина, осуществится модель колеса жизни с той лишь поправкой, что речь пойдет не о круге рождений отдельной души, но о выделении частного существования из вечной и бессмертной общей субстанции. Человек у Пелевина предстает как призма, через которую смотрит на мир Некто; смерть (зеркальный двойник рождения) — переход в реальность, слияние с вечностью и потеря идентичности (“Иван Кублаханов”):

<...> началось нечто новое, такое же странное и захватывающее, как первые мгновения после рождения. Переход был очень похож на роды — опять пришлось перемигаться по какому-то тоннелю, опять снаружи пришла безымянная помощь, опять были яркие вспышки света, и опять невыносимая мука сменилась сначала покоем, а потом — радостью пробуждения. Начался новый сон, героем которого был уже кто-то другой, и память об Иване Кублаханове стала постепенно исчезать. <...> больше всего Иван Кублаханов боялся именно исчезновения, а оно и было главным условием вечности.

По мнению французского врача Луи де Ла Форге, предельно развившего картезианские принципы, со смертью происходит абсолютное отделение души (духа) от всего, связанного с индивидуальным опытом человека, так как с отсутствием тела теряется необходимость сохранения в памяти приобретенного в течение жизни опыта вредного и полезного, запечатленного в телесных ощущениях. Исчезновение со смертью тела телесной памяти и телесных ассоциаций, в свою очередь, приводит к потере индивидуального личностного начала. Преодоление смерти, в результате, становится возможным только при условии обезличивания каждой отдельно взятой человеческой души, стирания воспоминаний об опыте телесного существования. Очевидно, что созданный Пелевиным художественный протокол умирания фиксирует (осознанно или неосознанно) процесс умирания личностного начала так, как он представлен в картезианстве.

В одном из рассказов В. Набокова процесс умирания героя (попавшего под омнибус) также представлен не только и не столько в дискурсе тела, сколько в дискурсе души, отделяющейся от тела и некоторое время не осознающей этого факта: продолжение пути к любимой девушке, боль, видение себя со стороны, смешение реального и воображаемого миров (зеленое платье любимой девушки — зеленый стеклянный колпак лампы над операционным столом) и — что не столь типично для протокола умирания — конструирование мира мечты, отличного от действительного. Стремясь, наряду с описанием умирания героя, воспроизвести дискурс разорванного умирающего сознания: “И какая боль... Господи, сердце вот-вот наткнется на ребра и лопнет... Господи, сейчас... Это глупо. Почему нет Клары...” (“Катастрофа”),¹⁸ — Набоков в то же время (в отличие от Апухтина) отказывается от непосредственного изображения “колеса жизни”, “круга рождений”; в других произведениях этот отказ произойдет в пользу метафорической реализации идеи круга (пронизывающий набоковское творчество образ мотылька, бабочки). Ранний рассказ “Катастрофа” (1924) оказывается единственным, в котором

подробно (по сравнению с другими произведениями) протоколируется акт умирания; постоянные же обращения писателя к теме *жизни/смерти* и поиски возможностей преодоления границы между ними, реализуемые либо в мифопоэтических рамках сюжета об Орфее и Эвридике (с опорой на учение орфиков в интерпретации Вяч. Иванова),¹⁹ либо в свете гностической доктрины,²⁰ все же происходят вне ситуации умирания. Набоковский вариант протокола умирания (несмотря на определенную близость традиции описания смерти как отделения души от тела) полемизирует и со спиритским опытом перехода в высшую реальность, и с толстовской традицией интерпретации смерти как пробуждения²¹ и, тем самым, выпадает из сложившегося в этот период художественного дискурса умирания.

Нашедшее отражение в советской литературе материалистическое мировоззрение, конфронтировавшее, по словам его идеологов, с религиозным утверждением о двойственности человека, состоящего из двух начал — материального (тела), бренного и греховного, и духовного (души), бессмертной и святой, и с пониманием смерти как освобождения души от тела, в плане аргументации опиралось на разработанную И. П. Павловым физиологию высшей нервной деятельности и проявляло себя в следующего рода заявлениях:

Физиологическое учение И. П. Павлова, подвергнутое анализу человеческий мозг, который церковники и идеалисты называют “седалищем бессмертной души”, оказало неоценимую услугу человечеству и материалистической науке. Оно воочию доказало ту истину, что не сказки о душе, а реальная материя лежит в основе всей психической деятельности человека. Никакой души не было и нет. Отсюда нелепо и верование в ее какую-то “загробную жизнь”. Что же касается сознания, мысли, чувств, то <...> они порождаются головным мозгом в ответ на воздействие внешнего мира. Сознание есть свойство высокоорганизованной материи мира. Смерть вызывает прекращение деятельности головного мозга. После смерти мозг разрушается.²²

В соответствующем ключе интерпретировалось и поведение Павлова во время его последней болезни (он умер в возрасте 86 лет от воспаления легких), фиксирующего с позиции исследователя-физиолога ее развитие и симптомы приближающейся смерти. Безусловно, в поле зрения как умирающего физиолога, так и апологетов материалистического учения (исключающих всякую возможность перемещения души) при их обращении к феномену смерти находилась деятельность первой сигнальной системы. Заданное материалистическим подходом понимание смерти как прекращения жизнедеятельности определило модель опыта умирания и в советской литературе, и в социально ориентированной реалистической литературе. В основе модели — фиксация происходящего на уровне первой сигнальной системы: отображение связанных с процессом умирания физиологических процессов в дискурсе тела и объективизация окружающего пространства в пространственном дискурсе, воспроизводящем тот фрагмент мира, в который “вписано” тело.

Характерный для советской литературы протокол умирания (часто встречающийся в произведениях на военную тему) отличается лапидарностью и представляет собой дискурс телесных ощущений и/или страданий (муже-

ственно переносимых героем),²³ дискурс мыслительной деятельности героя в последние минуты жизни (как правило, проникнутый заботой об окружающих людях) и пространственный дискурс, воспроизводящий, с одной стороны, перцептивно воспринимаемый героем фрагмент окружающей действительности, а с другой — тот же фрагмент, утверждаемый в своем объективном существовании и после смерти героя (действительность, индифферентная к жизни/смерти отдельного индивида). Один из ярких примеров — описание в романе Вадима Кожевникова “Щит и меч” смерти летчика, чей самолет был сбит фашистами:

Последнее, что подумал и решил Zubov: “Зачем же людей? Люди должны жить”. С нечеловеческой силой он потянул на себя колонку рулевого управления, казалось, слыша хруст своих костей. Городок промелькнул как призрак. В облегчении и изнеможении Zubov снял руки с управления. Вдохнул. Но выдохнуть он не успел. Земля неслась навстречу ему... Так на планете обозначилась крохотная вмятина, опаленная, словно после падения метеорита. А небо над ней стало чистым. Недолго в этом небе прожил Алексей Zubov.²⁴

Сравним с альтернативным (возможным на раннем этапе становления советской литературы) вариантом описания смерти, представленным в рассказе Юрия Олеши “Лиомпа”, где умирающий герой пытается забрать с собой окружающий мир, конкурируя в отношении к миру и “вписываемости” в него со своим маленьким внуком:

Уходящие вещи оставляли умирающему только свои имена. <...> И то, что плоть вещи исчезала от него, а абстракция оставалась, было для него мучительно. “Я думал, что мира внешнего не существует, — размышлял он, — я думал, что глаз мой и слух управляют вещами, я думал, что мир перестанет существовать, когда перестану существовать я. Но вот... я вижу, как все отворачивается от еще живого меня. Ведь я еще существую! Почему же вещи не существуют? Я думал, что мозг мой дал им форму, тяжесть и цвет, — но вот они ушли от меня, и только имена их — бесполезные имена, потерявшие хозяев, — роятся в моем мозгу. А что мне с этих имен?” <...> — Слушай, — позвал ребенка больной, — слушай... Ты знаешь, когда я умру, ничего не останется. Ни двора, ни дерева, ни папы, ни мамы. Я заберу с собой все.

В дискурсе умирания советской литературы поражает, с одной стороны, трудноистребимость тела героя,²⁵ вызывающая в памяти идею “второй смерти”, как она выступает в интерпретации Жака Лакана и Славоя Жижека,²⁶ а с другой стороны — при всей ориентированности на полную аннигиляцию тела умирающего героя в совокупности с отрицанием души, продолжающей жизнь после смерти тела, — сверхдуховность самого дискурса умирания. Литература социального заказа, проявлявшая повышенный интерес к физиологии человека и утверждавшая биологическую смерть как единственную и окончательную, в то же время, как ни странно, утверждала символический порядок и отменяла символическую (вторую) смерть для героев-избранников. Начиная от образа “вечно живого” Ленина и кончая образами трагически погибших героев-комсомольцев,²⁷ социально ориентированная литература зафиксировала как опыт умирания биологического тела, так и опыт перехода

в бессмертие духовного тела человека, создав беспрецедентный по символической абстракции дискурс неистребимого духа. Со смертью Комиссара, “настоящего человека” (Б. Полевой “Повесть о настоящем человеке”), общественное мнение вменяет Алексею Мересьеву формулу духовной сущности умершего Комиссара — “настоящий человек”. После эвакуации (= смерти) танкиста Андрианова (А. Чаковский “Это было в Ленинграде”) от него остается его дух, запечатленный в последнем слове-послании “Пробьюсь”, который и интимизирует журналист Славин, обращаясь к записке Андрианова в трудные минуты жизни:

Сейчас, когда Андрианова не было, — он как бы стоял перед моими глазами. Немой, недвижимый, слепой, он всем обликом своим говорил мне больше, чем если бы имел дар речи <...>. Я понял все: и как он смог подбить три вражеских танка, и как он боролся со смертью.

В обоих приведенных примерах прослеживается перенос духовной субстанции (лакановского возвышенного объекта) с одного субъекта на другой. Таким образом, умирающее тело (вписанное в действительность как часть в целое) и неумирающий дух в советской литературе прочитываются как метафора коллективного тела, истребимого в своих частных проявлениях и неуничтожимого в своей идеальной духовной сущности, которая, в свою очередь, является не принадлежностью отдельного индивида, но достоянием всего общества.²⁸

В литературе конца XX в. (как, впрочем, и в различных сферах быта) происходит нарушение целостности и реструктурирование феноменологического тела человека. Если в жилищном дискурсе этого периода происходит обусловленное изменением пространственных представлений разуподобление человека и его жилища,²⁹ то и тело конкретного человека — героя произведения — утрачивает четкие очертания. Трансформации феноменологического тела, подводя к вопросу о границе и поверхности тела в художественном тексте, подводят, таким образом, к вопросу о референциальном статусе тела-объекта и, в ряде случаев, свидетельствуют о переходе в инореальность, осуществляемом и вне ситуации умирания (по Делезу, “именно следуя границе, огибая поверхность, мы переходим от тел к бестелесному”³⁰).

В результате, протоколируемый акт умирания теряет привязанность к “посюстороннему” (или пограничному между реальностями) существованию человека и, обретая свободу и подвижность, в ряде случаев выносится в описание “потустороннего” бытия, как это происходит в рассказе В. Пелевина “Вести из Непала”:

В зале кто-то тихо закричал. Кто-то другой завыл. Любочка повернулась, чтобы посмотреть, кто это, и вдруг все вспомнила — и завывала сама. <...> она стала обеими руками оттирать след протектора с обвисшей на раздавленной груди белой кофточки. По-видимому, со всеми происходило то же самое — Шушпанов пытался заткнуть колпачком от авторучки пулевую дырку в виске, Каряев — вправить кости своего проломанного черепа, Шувалов зачесать чуб на зубастый синий след молнии, и даже Костя, вспомнив, видимо, какие-то сведения из брошюры о спасении

утопающих, делал сам себе искусственное дыхание. Радио между тем восклицало:
 — О, как трогательны попытки душ, бьющихся под ветрами воздушных мытарств, уверить себя, что ничего не произошло! Они ведь и первую догадку о том, что с ними случилось, примут за идиотский рассказ по радио!

Подводя некоторые итоги, отметим, что зафиксированный в литературе опыт умирания, служит отражением смыслообразующих процессов, организующих поиск ответов на вопросы гносиса на разных этапах литературной эволюции.

DYING AS AN EXPERIENCE AND ITS INTERPRETATION IN THE RUSSIAN LITERATURE

Lyubov BUGAEVA (St. Petersburg)

The presentation starts with the famous postulate that although the process of dying remains the sphere of human experience most difficult to analyse, it has always attracted human thought by its potential to record the mystical insights of an individual in the course of the transition. Through such attempts death would acquire the nature of a scientific experiment aimed at exploring the areas from where 'no traveller returns'. Then the speaker proceeds to analyse the accounts of dying in literature. While they can be interpreted literally, it is also important to see the impact on the perception of dying of the symbols related to man's life and body prevalent during a certain period, of the literary tradition related to the interpretation of the LIFE Vs DEATH concept, and of the prevalent social behaviour patterns.

One can describe the frame of an act of dying in spite of some minor structural variations in specific texts. Such a frame contains the following elements: the body of the dying person (there should be a description of the feelings of the dying person); the human mind (an account of the train of thoughts of the dying individual); the environment (the interior, etc.); sometimes — the soul as the phenomenon of being outside the boundaries of the physical body, or the spirit as a manifestation of the transcendental principle.

The materialistic vision of dying as the end of living functions has determined a specific model of the dying process which is centred on what is going on at the level of sensory signals (describing the physical processes taking place in the dying body, the depersonalisation of the environment as the 'loss of face' in the act of dying). On the contrary, the mystical interpretation of death has tried to produce a behaviouristic strategy aimed at the preservation of one's identity in the face of death. The spiritual and aesthetic searching of the first half of the 20th century reveals the urgent desire to break away from the confinement of the body and to expand beyond the familiar bodily experience. Of particular importance in the literature of this period are literary works describing dying

both as a material process and as an act of consciousness; they have explored in an unique way the notion of a-strangeness and of the "l'espacement" of the mortal body.

Whereas the western literary tradition is based on individualism, quite a few Russian texts promote the 'Wheel of Life' concept, according to which individual being is always viewed as an integral part of the transcendental principle. The human being is perceived as a prism through which another Being is looking at the world; death is treated as the second birth, i.e. the return to the Eternity and the ultimate disassociation with everything individualistic (cf. the views of the French physician Louis de la Forge). In the concluding part of the presentation the speaker points out that the literary tradition of depicting the process of dying is a reflection of the intellectual search of the human mind and of the behaviouristic patterns prevalent in a given society at a given time.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Knapp Lisa*. The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics. Evanston, 1996.

² *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999. С. 187. Добавим, что "у последней черты" остановился не только Достоевский, но и другие писатели, выпустившие из повествования последние минуты жизни героев: В. Г. Короленко ("В дурном обществе"), А. И. Куприн ("Поединок", "Суламифь", "Гранатовый браслет"), В. Гаршин ("Трус") и т. д.

³ О предсмертных записках самоубийц как о повествовании, стремящемся за пределы самой смерти, см.: *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. С. 150—152.

⁴ О различии "духовного" и "душевного" тела человека см.: 2-е Кор. 4: 16; Рим. 7: 24; 1-е Кор. 15: 44, 46—47.

⁵ *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 97—98. В латинской культуре различие понятий "дух" и "душа" отразилось в существовании двух слов — *animus* и *anima* (см., в частности: Aristotle. De Anima).

⁶ *Нанси Жан-Люк*. Corpus. М., 1999. С. 107.

⁷ *Подорога В.* Выражение и смысл. М., 1995. С. 184.

⁸ О спиритизме Л. Н. Толстого см.: *Лесков Н.С.* Русские общественные заметки // Биржевые ведомости. 1869. №№ 236, 340; Модный враг церкви // Биржевые ведомости. 1869. № 172.

⁹ Так, князь Андрей мысленно переходит границу между жизнью и смертью за несколько дней до приближения к ней двигающегося в том же направлении тела. Несмотря на ухудшение с этого дня и физического состояния князя (что было отмечено врачом), определяющими оказываются все же не физические, а "несомненные нравственные признаки" близкой смерти. Сравним: "И княжна Марья и Наташа <...> в последнее время ходили уже не за ним (его уже не было, он ушел от них), а за самым близким воспоминанием о нем, за его телом" ("Война и мир").

¹⁰ О концепции вечности и бессмертия в произведениях Г. Газданова см.: *Бугаева*

А.Д. Время и вечность в произведениях В. Набокова и Г. Газданова // *Rossica Olomucensia*. XXXVI. Olomouc, 1998. С. 147—152.

¹¹ Дух и душа, по Декарту (с критических позиций отнесшемуся к учению томистов), предстают как субстанция, существующая независимо от материи, и потому они способны к продолжению существования после смерти тела.

¹² “И мне казалось, что если бы я мог соединить в одно целое все чувства, которые я испытал за свою жизнь, то сила этих чувств, вместе взятых, была бы ничтожна по сравнению с тем, что я испытал в эти несколько минут” (Газданов Г. “Возвращение Будды”).

¹³ Интересно, что исследования Н. П. Бехтеревой подтверждают возможность приобретения опыта умирания вне соответствующей ситуации. Так, феномен, сходный с выходом души из тела, может возникнуть не только в ситуации клинической смерти, но и во время родов: 6—10 % женщин в это время ощущает себя в течении некоторого времени вне тела, наблюдают за происходящим со стороны (Бехтерева Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни. СПб., 1999. С. 211—212. См. также: Спивак Л. И., Вистренд К., Абрамченко В. В. и др. Необычные психические феномены, связанные с родами // Труды ИАГ РАМН. СПб., 1993. С. 192—198).

¹⁴ “<...> рождение, да и смерть служат формами вечной жизни, бессмертия, возврата из нового состояния в старое и из старого в новое” (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 63); “Рождение — ведь это попросту переход от одной формы жизни к другой, совсем как смерть” (Луу-Brühl L. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. P., 1922. P. 353, 354, 398. Цит. по: Фрейденберг О. М. С. 306).

¹⁵ “Тело, повиновавшееся мне столько лет, теперь не мое, я несомненно умер, а между тем я продолжаю видеть, слышать и понимать. Может быть, в мозгу жизнь продолжается дольше, но ведь мозг тоже тело. Это тело было похоже на квартиру, в которой я долго жил и с которой решился съехать. Все окна и двери открыты настежь, все вещи вывезены, все домашние вышли, и только хозяин застоялся перед выходом и бросает прощальный взгляд на ряд комнат, в которых прежде кипела жизнь и которые теперь дают его своей пустотой” (Апухтин А. Н. “Между жизнью и смертью”). Прослеживается параллелизм между описанием смерти в рассказе Апухтина и спиритскими описаниями перехода к жизни после смерти, в т. ч. и выполненными одним из известных медиумов XIX в. Эндрю Джексонем Дэвисом. Дэвис, изучавший процесс отделения души от тела путем наблюдений за умирающими, во время одного подобного наблюдения “явственно увидел, как эфирное тело покинуло “бедную” телесную оболочку, оставив ее опустошенной, наподобие оболочки куколки, которую только что покинул мотылек. Процесс начинался с активной предсмертной концентрации мозга, который начинал сильно светиться, в то время, как конечности темнели. Возможно, что человек начинает мыслить столь же ясно, интенсивно и здраво, когда осознает, что способность эта неотвратимо покидает его. Когда начинает формироваться эфирное тело, в первую очередь высвобождается голова. Вскоре “тело” полностью отходит под определенным углом относительно корпуса <...>. Эфирное тело быстро адаптируется к окружающей среде и направляется к открытым дверям” (Цит. по: Конан Доиль Артур. История спиритизма. СПб., 1998. С. 41).

¹⁶ См., в частности, De Morgan. *From Matter to Spirit*. 1863.

¹⁷ *Мюди Р.* Жизнь после жизни. 1976. С. 7.

¹⁸ В английском переводе рассказ носит символическое название “Details of a Sunset”.

¹⁹ Об орфизме Набокова см.: *Бугаева Л.Д.* Мифопоэтика сюжета об Орфее и

Эвридике в культуре первой половины XX века // Мифология и повседневность. Вып. 2. СПб., 1999. С. 493—501.

²⁰ О гностицизме Набокова см.: *Давыдов С.* “Гносеологическая гнусность” Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе “Приглашение на казнь” // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 476—490.

²¹ Герой “Катастрофы”, во время перехода от жизни к смерти строящий воздушные замки, со смертью “ушел, — в какие сны — неизвестно”.

²² *Канторович М.М.* И.П. Павлов -- великий поборник атеизма. Петрозаводск, 1954. С. 15.

²³ В романе А. Чаковского “Это было в Ленинграде” оглушенный взрывной волной журналист Савин вспоминает обстоятельства своего “перехода” в другое состояние, представляющие собой фиксацию ощущений, мотивированных исключительно взрывом и не имеющих ничего общего с опытом отделения души от тела: “Я смутно припоминал, что летел куда-то, или все вокруг меня куда-то летело, или я плыл по воздуху, причем -- это я уж наверное помню -- я плыл как-то задом и все перед глазами стало медленно перемещаться. Ну вот и все, больше я ничего не помню”.

В этом же романе подробно описывается (от лица Савина) умирание героя-танкиста Андрианова с акцентом на физиологии приближающейся смерти: Андрианов сначала теряет речь, потом зрение и слух, после чего его разбивает паралич. Перед последним ударом судьбы он пишет в блокноте: “Пробьюсь”.

²⁴ Аналогично выступает дискурс умирания в тяготеющих к реалистичности социально ориентированных произведениях зарубежной литературы этого же периода, в частности в одном из романов Джеймса Олдриджа, где описывается гибель летчика в воздушном бою:

“Квейль видел, как на него рушится черная масса. Мысли его закружились, как смерч, но не простой, а разметающийся на вершине множеством спиралей. Бешеный бег вперед, сверхчеловеческое напряжение, скорость, неотвратимое, уцелеть, Елена, только бы уцелеть, и быстрый рывок головы вверх, и чудовищный бег вперед, и его собственный дикий вскрик. <...> Пилоты “Мессершмиттов” и “Харрикейнов” были в эту минуту одно. Все они ждали белых всплешек парашютов. Все. Но всплешек не было. Ни той, ни другой. Ни одной. Только белое облако стояло в синем небе” (Олдридж Д. “Дело чести”).

²⁵ Для примера достаточно вспомнить Павла Корчагина (Островский Н. “Как закалялась сталь”) или автобиографического героя В. Титова (“Всем смертям назло”).

²⁶ Раскрывая идею “второй смерти”, Жижек отмечает неподверженность разрушению жертв в произведениях маркиза де Сада и масс-культуре (в частности, в мультфильмах о Томе и Джерри), что наводит на мысль о существовании у них, помимо “естественного тела”, “тела возвышенного”, неподвластного “природному циклизму”, и, следовательно, о существовании двух смертей — реальной (биологической) и ее символизации (*Жижек С.* Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 138-139).

²⁷ Следуя за Лаканом, Жижек интерпретирует коммунистов-сталинистов как возвышенный объект, находящийся в промежутке между двумя смертями (Там же. С. 148).

²⁸ Идея коллективного тела интересным образом отзовется в произведениях зарубежной фантастики, в частности, в рассказе У. Ле Гуин “Девять жизней”, повествующем об опыте умирания, который приобрел один из членов клона: после гибели девяти из десяти членов клона единственный оставшийся в живых умирает их смертями, одной за другой. Описание опыта умирания дается в двух дискурсах — дискурсе

тела, переживающего все подробности каждой из девяти смертей, и дискурсе духа коллективного тела (клона), постепенно восстанавливающего утраченную цельность и единство. В России вопросы существования души человека вновь окажутся в центре внимания в конце XX в., причем внимания не только художественно-литературного, но и научного. Так, Бехтерева в своей автобиографической книге задается следующими вопросами: “живет ли тело без души — ясно только в отношении так называемой биологической жизни. По крайней мере частично — не живет. А вот душа без тела живет — или живет то, что может быть соотнесено с понятием души. Как долго? Вечно? Или только пока биологически живет тело? <...> Как же при выходе из тела душа видит и слышит? <...> “Выход из тела” — действительно выход души или феномен умирающего мозга, умирающего не только клинической, но уже и биологической смертью?” (Бехтерева Н. П. Магия мозга и лабиринты жизни. С. 213).

²⁹ О динамике жилищного дискурса в XX в. см.: *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995.

³⁰ Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.; Екатеринбург, 1998. С.27.

TRAVEL:
AN OLD SYMBOL IN MODERN LITERATURE

Enrique BANÚS
(*Centre of European Studies University of Navarre*)

*Introduction: Travel as a symbol
and travel in modern literature*

During many centuries the Latin Catholic liturgy sang the following words as part of the Funeral Mass:

In paradisum deducant angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipiat¹.

The angels were asked to lead the soul to Paradise, where the martyrs received it and accompanied it to the holy city: death is seen as a journey of the soul². An ancient symbol is thus consecrated by liturgy: the journey could be used to express not only life but also death, in other words, in the Christian vision, the passing from earthly to eternal life.

Is this symbol of the journey still valid? An important novel by the American Paul Auster, *The music of chance*, a 1990 novel which is highly representative of a sensitivity that we could call post-modern, begins thus:

For one whole year he did nothing but drive, travelling back and forth across America as he waited for the money to run out. He hadn't expected it to go on that long, but one thing kept leading to another, and by the time Nashe understood what was happening to him, he was past the point of wanting it to end.

And this novel finishes with another journey. It is not the only case: the journey has been present in many literary texts in recent years. It is to be found in various forms, either new ones or ones related to previous uses of this symbol. It is therefore necessary to set out, although briefly³, the history of the journey as a literary theme in some works⁴ that we consider to be particularly significant with regard to the changes, partly radical ones, that this theme has undergone. As we will see, many of these changes correspond to important shifts that were taking place in the cultural life.

*Short history of travel as a literary theme (I):
Travel in the roots of European culture: travel and the hero*

Travel is rooted, in its symbolic value, in the two most important sources of Western European culture. In the Bible, Jehovah's choice of the people began with his order to Abraham to set off, to begin a journey with a very concrete goal, the promised land. Thus it can be read in the book of Genesis:

The Lord said to Abraham:

- Leave your country, your people and your father's household and go to the land I will show

you. I will make you into a great nation and I will bless you; I will make your name great, and you will be a blessing. (...) So Abraham left, as the Lord had told him (...).they set out for the land of Canaan, and they arrived in the land of Canaan⁵.

The arrival to the destination thus shapes the vocation of Abraham and the chosen people. Although this journey is the originating one, it is going to become in paradigm rather the return journey from Egypt to that promised land that they had abandoned during times of famine, a journey in which the people are led by Moses⁶. Once again the journey began with an express order from Jehovah:

I am the Lord, and I will bring you out from under the yoke of the Egyptians (...) and I will bring you to the land I swore with uplifted hand to give to Abraham, to Isaac and to Jacob⁷.

A long journey through the desert thus began, a journey which was full of tests and also of doubts and distrusting the word of Jehovah, until they finally came to their goal. There is a very important detail: Moses, due maybe to a lack of faith in Jehovah at a certain moment, will be punished in a very relevant way: he will see the promised land, but he will not enter it, he will not reach the journey's goal:

“And the Lord spake unto Moses that selfsame day, saying, Get thee up into this mountain Abarim and behold the land of Canaan, which I give unto the children of Israel for a possession. And die in the mount whither thou goest up (...).Because ye trespassed against me among the children of Israel at the waters of Meribah (...)because ye sanctified me not in the midst of the children of Israel. Yet thou shalt see the land before thee; but thou shalt not go thither unto the land which I give the children of Israel⁸.”

There are some interesting structural elements in the two journeys: the journeys have a goal, which give a sense to the journey. However, the journey is made up of a series of tests and only those who overcome them are worthy of reaching the goal: Furthermore, in the second example, the journey is shaped as a return home.

These structural elements are also to be found in another paradigmatic journey, coming from that other great source of European culture: Homer's *Odyssey*. Its story deals with a returning home, to Ithaca, where his patient wife Penelope is waiting at home and from whence Telemachus has set off in search for him. This character's return, which plays a secondary role in the *Iliad*⁹, is full of tests and dangers: Circe and Calypso, who keep him for one and seven years, respectively and Nausicaa appear between the giant Polyphemus and the song of the mermaid that may cause him to shipwreck between Escila and Caribdis. When he arrives in Ithaca, an important element is still missing for him to be a hero: recognition, which is going to be gradual, as due to an order of Minerva, he can only reveal his identity to his son, Telemachus; first of all, the faithful dog, that dies as soon as his master returns, recognises him; then, the wet nurse, who recalls the scars that she remembers from Ulysses the boy and his father, by the scar and the memories, are before Penelope, exhausted from the bombardment of the pretenders that she accept that the person who has returned after ten years is Ulysses, as he is capable of drawing his bow, which none of the pretenders managed.

Ulysses was not going to be an undisputed hero in Antiquity¹⁰. However, he would

serve as the model for one of the key works in European literature for many centuries: the *Aeneid*, by Virgil¹¹. It is also the story of a journey, more explicitly of a returning home: Aeneas leaves conquered Troy, burning, in order to arrive at Latium – after many ups and downs, of which the episode of the Dido’s love, Queen of Carthage, is the most moving¹²-. In this way, Virgil constructs the history of a Rome continuing from Troy, which had been conquered by foul means, precisely due to a stratagem of Ulysses¹³, precisely due to this Greece that now, in times of the Cesar whose glory Virgil sang¹⁴, conquers Rome and overturns history. If it is true that “the collective identity finds its expression in symbols”¹⁵, it is also true that one of these symbols is the construction of a common mythical pre-history¹⁶: here, in the *Aeneid*, an early example can be found in which a journey plays an essential role.

Yet, why have we said that it is a journey returning home? This work, in which the individual destiny blends with a collective, national destiny, is in the legend, according to which the Trojans descended from the lord of Cortona in Etruria and, following the fall of Troy, searched for their old homeland. In this sense, the journey to Latium is nothing more than a return home.

Virgil was going to be one of the “idols” of later Antiquity and the Middle Ages¹⁷. Troy would be the subject of many Medieval and Renaissance novels¹⁸ and -which is more important- the historic justification of many cultures, as an attempt would be made to link their mythical pre-history with the heroes of Troy¹⁹: according to Dante, Rome of Virgil became the prefiguration of the Christian empire. And even the Germanic peoples would search for a Trojan genealogy: thus (in the 9th century), the Franks would be considered as descendants of Pryamus, through one such Francius. And in the important *Historia regum Britanniae* by Godfrey of Monmouth (1130), it would be Brutus or Brito, grandson of Aeneas, who would have the honour to become the forefather of the Britains.

Thus, the journey as a point of reference was recognised for centuries: this journey that had a goal, basically of returning, and presupposed certain attitudes if the goal was to be obtained and the historic mission was to be carried out²⁰.

*Short history of travel as a literary theme (II):
Up to its crisis in modern times*

We have already considered the Middle Ages, but – as far as the journey is concerned – two further models should be highlighted: the “classical” ideal, the idea of returning²¹, after fulfilling a mission in which one has shown bravery and valour, making one worthy of the prize, is shown. It is expressed in a genre, extremely popular for centuries and, therefore, complying with the imagination of many people: the books about knights²², at least in its most epic and compact subject: the Arthurian cycle.

Yet another curious traveller appeared in the Middle Ages, who was also extremely popular in literature: the wandering Jew. He appeared in a Medieval legend, narrated in the *Chronica maiora* by Mathaeus Parisiensis (13th century), which portrays one of Pilate’s servants who, when he saw Christ burdened with the Cross, told him to go quickly. Jesus turned round -added the legend-, and said to him: “I will go, but you will wait for me until I return”, and was rejuvenated every hundred years, in order to

be able to wait for this return²³. In later versions, the Lord's answer is: "I will rest, but you will walk". Therefore, he has to wander until the end of time. The lack of goal here, the never arriving to a definite place is seen as a punishment. That is to say: as in the case of the chosen people, of Ulysses and of Aeneas or of the knight, what is decisive is not the journey, but rather the place to which they return, the goal, the aim of the journey. This character was going to have a long literary life, and was going to undergo important changes during this literary life, which we cannot enter into detail about here²⁴, but it should be highlighted that when a journey did not have a goal, it represented a punishment. At this point, it can be recalled that Dante, during the arbitrary distribution of people in Hell, Purgatory and Paradise that he carried out in his *Divina Commedia*, placed Ulysses in hell, as a punishment – amongst other things – because he did not return home, but rather – motivated by curiosity – from continued sailing towards the west the Island of Circe until a storm sank his ship²⁵.

The Middle Ages maintained, both positively and negative, that idea that a journey had some meaning if a goal was reached: not reaching it was a punishment, not wanting to arrive made the person worthy of the punishment.

*Brief history of travel as a literary theme (III):
In modern times*

On the one hand, the journey in the 18th and 19th century is related with the maturing of the personality, for example, from a Pietistic perspective, in *Robinson Crusoe* by Daniel Defoe (1719). The journey here is an act of disobedience against parental wishes (nearly a carbon copy of the parable of the prodigal son), disobedience which – in the logic of simple providential philosophy – is punished by the shipwreck. However, from then onwards, the person becomes more mature and rediscovers the value of religion and, after a specific time, he wishes to return home: the journey has been a learning process, through which the person, effectively, once again acquires the vision for fundamental aspects of life: it is nearly a purgation rite, which opens the eyes to what is important, which also includes belonging to a home. In spite of everything, the journey is a learning process.

A century later, the perspective in a novel, in which the journey then was part of the plan for a person to mature, was very different: we are referring to *Wilhelm Meisters Wanderjahre* by Johann Wolfgang von Goethe, the first part of which was published in 1821²⁶, an "odyssey of the training of the person", who throughout this journey would find the conditions imposed by the "Society of the Tower" and which prevented Wilhelm from remaining in the same place for an excessive amount of time: to a certain degree, the classic model is taken up again here, in that it was the will of the gods that made Ulysses or Aeneas advance towards the goal, overcoming all the tests and delays against reaching the objective. To Goethe's despair²⁷, the German Romantics took *Wilhelm Meister* as the prototype of the Romantic novel.

Many texts relating to travel can be found amongst the Romantics – and if many poems talk about the traveller (more concretely the "Wanderer") and his freedom and what he learnt from the journey²⁸, which was even considered a divine gift²⁹, there is

also a text, which is highly significant as under its Romantic guise, it returns to the classical thesis that a journey without a goal lacks sense: in *Das Leben eines Taugenichts* by Joseph von Eichendorff, from 1826, the main character wanders from here to there, and that is exactly why he is given the appellative of Taugenichts, of not being worth anything, of the loafer. The traveller without a goal, the wanderer, which here is not a punishment but rather a personal option, is criticized for lacking sense.

In the 18th and 19th centuries, other visions of the journey appeared, which were a significant change compared to the above. Some interpretations of Ulysses, now in the 19th century, were witnesses to this change, as a Ulysses continuously searching and not returning home, was shown in a positive light: he was thus portrayed by Tennyson in his *Ulysses*, from 1833; Paul Heyse in *Odysseus*, from 1872, in which he could barely resist the call of the sea after his return; and Giovanni Pascoli, in *Ultimo viaggio* (The Last Journey), from 1904, in which he once again left Ithaca, in order to die. Ithaca, the return, the objective no longer seemed so interesting.

The change can also be found in the first part of Goethe's *Faust*, a work that, on the other hand, marked a milestone in modern times. Here, as in *Wilhelm Meister*, the action sets itself up as a great value, which stands out as one of the priorities in the establishing of the world: recall that Mephistopheles, in his monologue which set out a series of variations to the beginning of the Gospel according to Saint John, the famous "In the beginning was the Verb (the Word)", after distancing himself from this phrase, he tries various alternatives, until he finishes with the one that he is most convinced by: "In the beginning was the Action". And Mephistopheles, following the pact with Faust, dedicates the journey to the service of that action: to a certain degree, he effectively begins a journey with Faust, searching for the happiness that he has promised him and until meeting Margarita, with whom Faust falls in love and of whose madness he will also be responsible. In spite of this, Faust, finally, finds salvation: "Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen" – it is the voice of God the Father that proclaims this redemption formula. Salvation is in the action, independently of its consequences: the meaning is in the journey, independently of whether the destination is reached or not. The effort of travelling is enough to obtain the prize. Leaving the office, the close world, is enough to be worth while: Ithaca is no longer the desired place, but rather what prevents the person's possibilities from being accomplished. What is important is not arriving, it is leaving, setting off.

The Romantic movement also portrayed this attitude towards the journey and, perhaps, went even further: In the case of another traveler, another Romantic, a further step was going to be taken: what is important is precisely not to arrive anywhere, not to have an Ithaca to where one wants to travel, but rather to travel, just travel, without bonds or conditions: the journey in itself is the goal, because it is the symbol of independence, freedom. And the lack of goal is precisely the absence of the tie, the possibility to accomplish the freedom. It is the view of the pirate offered by Lord Byron and which was to inspire other authors.

The change that has taken place has to be noticed: whether or not the classic hero, precisely, had to return, he would merit a punishment (the wandering Ulysses in some interpretations) or if the punishment was precisely not to reach the goal (case of

the Wandering Jew), in modern times, the journey had become the goal, the method for making the person. The place where ones lives, the topos has lost its interest, the path is the interesting.

*Short history of travel as a literary them (IV):
The “end of the century”*

An important change of paradigm has taken place. The next large changes to the theme of the journey will also indicate more general changes of scope. The next inflection point can be situated around a period that we can call ‘end of the century’ and with themes that pointed to the crisis in modern times, a very marked crisis as it questioned some of the ‘certainties’ that gave it form, such as the concept of identity, the vision to time, of place, of topos, etc. Many – and very significant – works of literature deal with the journey in this period³⁰.

Joseph Conrad’s *Heart of darkness* (1902) marks a certain change, related with the “journey” – “identity” link, that is to say, with the idea that the journey helps to establish or forge an identity or for it to be acknowledged: in this case, however, the journey up the river in search for Kurtz, a ivory agent in the centre of Africa³¹, will not bring about the discovery of an untouched, virginal world that is hoped for. With this, the book reverses another topic of Modern Times, this time in its Rousseauian aspect³²: that of the place untouched by civilization as a possibility for the development of the person, for the development of his own identity, without pollutants or falsifications³³. As here, at the end of that journey, a Kurtz is found who has lost all his identity and who only repeats a phrase: “The horror, the horror!” The journey, here, brings us to the horror of loosing language, loosing identity.

A year later, in 1903, *Tonio Kröger*, by Thomas Mann, was published. This novel is highly representative of the crisis of the journey, bound to the crisis of the identity. Effectively, the whole text turns round the problem of the identity of the main character, convulsed by the antagonism that is already expressed in his name: if the surname is that of his father’s family, traders from the north of Germany, centred on monetary values, efficiency and responsibility in the job, the name is due to his mother, from the South, the Mediterranean, which gives an artistic streak to his person. For this bipolar character is not capable of feeling comfortable in his home town, in the north of Germany, and of establishing a relationship and communication with his contemporaries, above all with his best friend, with a clear name, without an identity problem: Hans Hansen, in love with Inge Holm, with whom Tonio is also captivated, but who will obviously finally marry Hans Hansen. Tonio’s lack of belonging to this world is expressed by a dance, in which he manages to spoil all the harmony as he does not adapt to the rhythm of the dance.

He finally decides to leave his city and begins a journey south, towards Italy, in a semi-return, and tries to accomplish his artistic vocation there³⁴. And, he effectively does so and becomes a successful poet and acquires a vitalistic life without any preoccupations. The illusion will end after a conversation with a true artist, the sculpture Lisaveta Ivanovna, who makes him see that the world of the

artist is not truly his, that he is not an artist:

- You are an uprooted bourgeois, Tonio Kröger... A bourgeois who lost his way. Silence. Then, Tonio got up decisively and took his hat and walking stick.
- I am very grateful, Lisaveta Ivanovna; now I can go quietly home. I am settled...

He then decides to return to his city, but he finds it suffocating, small. The most significant scene is the visit to the family home, where he spent his childhood, to a certain degree, the return to Ithaca. Yet his house is no longer his house: it has become the public library and a civil servant shows him round it, as if he were any other visitor. The return is not possible: Ithaca does not exist, as the identity is not clear: where there is no identity, there is no recognition, no topos. Therefore, he continues travelling, further north, more towards solitude. He there meet Hans Hansen and Inge Holm again, whom he did not even greet, and a dance, in which he did not take part but watched from outside, then withdrew to his room, to his solitude³⁵.

Uno, nessuno e centomila (One, none and hundred-thousand), by the Italian Nobel Prize winner, Luigi Pirandello was published in 1926, but deals with a subject that is much more typical of the 'end of the century' than of the twenties. Travel is also related here with identity, a subject which is already dealt with in another novel by Pirandello very close in time to those of Joseph Conrad or Thomas Mann: *Il fu Mattia Pascal* (The late Mattia Pascal), from 1904. Here the journey acts precisely to loose the identity or at least the social recognition of that identity, as it is during the return journey to his city that Mattia Pascal discovers in a newspaper that Mattia Pascal (that is, himself) has been found hanged. He wonders about returning, but he now decides that he can extend the journey. And he therefore does not return for many years, when his 'widow' has remade her life and married again and nobody was waiting for him. Ithaca and Penelope do not exist. In One, none and hundred-thousand the journey also appears, even though here it is only at the end, as a solution (at least an apparent one) to the absolute identity crisis and, consequently, of communication to which the main character, Vitangelo Moscarda, owner of a bank which he has inherited from his father, has arrived at. One morning – thus starts the novel – his wife makes him aware of some details of his features which he had not even noticed: the bent nose, the arched legs, etc.. His doubts about his identity began from then onwards, which became worse when he realised that the people that he was in contact with had different images of him: his wife, the bank manager, the employees, the clients may consider him a coward, inept, an usurer, etc. Finally, he becomes very confused and doubts his own conscience, which – when all said and done – may be another image, as real (or as false) as the others. In this situation, the incapability to act and to communicate is local. He ends by taking an irrepressible spontaneous decision, gets rid of the bank and travels out of the city to an asylum that he founded, where nobody knows him and he lives without identity:

“Life does not end. And life does not know names. This tree flaunts respiration through new leaves. I am this tree. Tree, cloud; morning, book or wind: the book

I read, the wind that I inhale. Wandering completely outside.

The asylum is in the country, in a charming spot. (...) The city is far away.”

The journey, here, is the ending, the only solution: to begin once again in a setting where one is unknown and where nobody asks about one’s identity. The topos precisely prevent the accomplishing of the person: only the journey saves, but a journey towards a type of nirvana, de ou-topos, the journey not towards identity and its accomplishment, but rather “out of one’s self”.

There is a poem that goes beyond this by a Spanish poet: not only does the goal disappear, but also the path. Antonio Machado expresses it thus:

*Wayfarer, your footsteps are
the way, and nothing more;
wayfarer, there is no way,
you make the way by walking.
By walking you make the way,
and when you look behind
you see the path which never
again is to be trod.
Wayfarer, there is no way,
just a wake upon the sea³⁶.*

Nothing then remains of the path. The path only exists in the moment. It is the total crisis of the journey.

*Travel in the modern novel (I):
Around the “great disaster”*

The panorama around the II World War was to be very different, in that there is a serious of novels which, curiously, insist on the same point and precisely take up the value of the topos. Yet, earlier, during the twenties, the panorama diversified.

On the one hand, we can find the greatest demythification of the classic traveller, of Ulysses, brought by James Joyce in 1922 to a world in which there was not even the descent to hell or any other type of heroic greatness, in this journey through the brothels and inns of Dublin. In *Amerika* (America), the unfinished work by Franz Kafka (1927), the journey is the beginning and might have been the ending. It is a journey similar to those of the “end of the century”, a journey of the uprooted, the journey of this poor young man who, after having been seduced – without any poetry – by the serving girl, who became pregnant, is sent by his parent to the United States without his only company being the trunk in which he kept his belongings. The history is a typically Kafkian chain of ideas, of no-coincidence cause-effect (that is to say, insignificant causes have out of proportion consequences: for example, when the young man is about to leave the liner, he notices that he has forgotten his umbrella and, when he tries to get it back from his cabin, he gets lost; and is claimed by a stoker to go with him to the Captain’s cabin to complain about an alleged maltreatment: his

uncle, an important businessman, is in the captain's cabin, who has been told by the serving girl and who welcomes him warmly, but who kicks him out without further to do, when, apparently with their permission, he goes to visit his uncle's friends in their country house, etc.). It is a continual swaying between helplessness and uprootedness and being warmly welcomed, which occasionally becomes slavery. The action continues in an alien world, of continual travelling, in which the young man does not find a topos or his freedom: life, circumstances which fill it. Nothing remains of the travelling hero³⁷.

With *The bridge of San Luis Rey*, from 1927, Thornton Wilder anticipated the approaches to be found during and after the war. The novel begins with the most beautiful bridge in the Peruvian Andes collapsing and the people crossing it at that moment falling to their death. They were all travelling, on a return journey that seemed to be decisive for them all: their lives were now going along new courses, with a new meaning, discovered there where this return had started, that is to say, in the goal of the outward journey. Brother Junipero who contemplates the scene, began to investigate the reason for this death: why some and not others had been "chosen" by divine providence: the motives for this had to lie in their life stories. Brother Junipero, however, does not succeed to open with a key, the key which reveals the life story of a related character, sometimes slightly, with all the people affected by the catastrophe: the mother superior of a convent in Lima, who without leaving her place, without needing to travel, is convinced to accomplish her identity, linked simply with love.

With surprising coincidence, many novels marked by the experience of the war were going to insist on this same point: to remain in one's place, is, therefore, the rediscovery of the value of the topos in order to accomplish the person and, consequently, the journey can appear as temptation, as abandoning the position. Three very important novels can serve as examples:

In 1942, the German Stefan Andres published his novel *Wir sind Utopia* (We are Utopia), which takes place during the Spanish Civil War. It opens with a magnificent description of the Castilian plain, and the arrival of a lorry with prisoners of war to an old convent, which has been requisitioned as barracks. One of the prisoners, stumbles as he gets down from the lorry, affected by the arrival to that building, and further on we will learn what he already knew: he had been in that convent, he was a priest, but he had been separated from his condition. Now, he therefore returns to a place, to a topos which had much to do with his identity³⁸. And, in this version of the classic return, there is also going to be a 'recognition' of the identity of the traveller who returns: effectively, that prisoner has a certain friendship with the commanding officer of the detail, of the opposite side, which has occupied that building. And the commanding officer learns his true identity. At one given moment, he even confides in him that he is going to have to abandon the building, and before doing so, he will have to kill all the prisoners. He offers him the possibility of escaping and surviving. However, the prisoner assumes his identity as a priest, from which he had flown before, and decides not to do so but to give the last rites to the other prisoners at the time of their death. And the heroic behaviour precisely fulfils him in that topos in which he should have fulfilled his identity years before, which he had evaded by means of a journey, which had ended with a returning.

And this time he accepts that the journey would be an act of cowardliness. The hero fulfils himself in the place, in the topos which go with the identity.

The same approach is to be found in *La peste* (The Plague) by Albert Camus (1947), this novel that is so typical of the post-war and of such importance. The topos, in this case, is the city under quarantine due to this terrible disease. Various characters are to be found there who react in various way to this incomprehensible catastrophe. What is interesting is that some of them have opportunity to escape from the city and do not do so: they decide to assume their role there, to fulfil their identity, with the inherent risks contained in the disease, which are in many cases mortal. Once again the journey as flight, the topos as place of fulfillment of the person.

A further example, although with different elements, is from 1945: *The Catcher in the Rye*, by Jerome David Salinger: there is a journey here, a rather sad journey returning home. The main character has once again been expelled from the boarding school where he was studying. Yet he decides to leave several days before the expulsions comes into force and travel, in search of the “great freedom”: he has these days, when nobody is waiting for him at home, to live. However, he makes an error or, rather better, a weakness gets the better of him: to go to see his younger sister Phoebe, an island of childish tenderness in the heart-breaking and, in the bottom, very lonely world of the main character, in this frustrating journey, in which instead of strong experiences and the discovery of unfound freedom, he finds: loneliness and frustration. He tells Phoebe that he has decided not to return home, but to start another journey:

I'm going to get away from here for a while. I'll look for work in the West. The grandmother of a friend of mine has a ranch in Colorado. I'll ask her for a job.

Getting out of home, escaping, that is his goal. Several days later, when he meets Phoebe to say goodbye to her, she appears with her suitcase: she wants to go with him, but he forbids it, which causes his younger sister to get very angry. So that she stops being angry, he takes back his idea of travelling. Only quite a while later, next to the roundabout, Phoebe tells him that she is no longer angry and asks him:

Is it true what you said before? That you won't go anywhere? You'll go home from here?

Going home: the story of a rebel, who was searching for freedom, end thus: going home. He has a motive: Phoebe. And – watching her on the roundabout, seeing her go round and round, with heavy rain falling, he is he is at the happy ending. Ithaca once again exists, because Penelope exists. One person, one relationship: returning home once more is meaningful. The classic outlines return.

They also return in Ernest Hemingway's *The old man and the sea*, (1950). Santiago, this old fisherman that, there in his village, has been so long without fishing, is a carbon copy, perhaps rather ambiguous, of the classic hero. In absolute solitude (the parents of his last companion, a boy from the village, have forbidden him from going out with him), he has to carry out a feat and return to port, to his home, to be once again recognised as a fisherman, as he truly is. He therefore goes to sea to show, and to himself, that he is capable of carrying out his profession. And he does catch this large fish, which brings him nearly to the edge of death in its long struggle and becomes a friend, the only one

with whom he can talk. The sharks eat the fish during the long return. Is he thus the conqueror or the conquered? He is not the shining hero, but the backbone of the fish allows him to be acknowledged and admired in his village, in his topos.

Returning home, remaining in the place, fulfilling oneself in the home: the topos as the setting apt to the person, also for its fulfillment: it seems that following the war, in the crisis, it returns to the classic model³⁹. And the harsh criticism also appears towards those people, in their place, who have not known precisely how to do this: to play their role, to assume their identity, even at the cost of losing their status, and prefer to maintain a deceit. In a short novel, *Eine blaßblaue Frauenhandschrift* (A pale blue letter from a lady), Franz Werfel in 1941, following his arrival in the United States, to the exile that he had to assume as an Austrian Jew, launches all his criticism against the Austrian bourgeois who, with their inhibition, have allowed national-socialism to advance. It is the history of a civil servant at the zenith of his career and his social status, to which he has come from humble beginnings and thanks to a dress suit that he inherited from a class mate, a Jew, who committed suicide. He used it to enter the great balls and there, due to his charm, he won the heart of the daughter of one of the best families in Vienna. Shortly after his fiftieth birthday, he receives a letter from a woman, a Jewess, who he knew as a student and with whom years earlier – shortly after marrying – he had an affair and left her after promising to take her with him to Vienna. He now suspects from the letter that a son was born from that affair, a suspicion that makes his world tremble. For a moment, he is ready to confess the truth about his past to his wife, although he does not do; for a moment, he is also ready to defend the merits of a Jewish teacher in the Ministry. In a meeting with that woman, however, he discovers that the young man in the letter is not his son. And he returns to the lie, he returns to the deceit. When he asks Vera what she intends to do, he is scared of her project: to travel far from Austria, to leave Vienna, something that is unimaginable for him: his insertion in this bourgeois world is fundamental for him and he is therefore incapable of assuming his past as it would mean breaking with his present and, perhaps, the need to abandon Vienna or at least the status and the consideration that he enjoys⁴⁰. The topos, here, is the place of the failure.

Yet the journey as a great failure also appears in the search to explain national-socialism. And it appears in a model which contains elements known in literary tradition: a group of children, survivors of an accident, reach an exotic and uninhabited island. However, *Lord of the flies* by William Golding (1954) is not going to be a Rousseau type novel, but just the contrary: these group of children are not a group of Robinson Crusoe ready to become more human, but rather a society in which schemes for authority, to control communications, to conquer power, to convince through demagoguery, to eliminate 'the others', etc will soon appear. In short, the journey ends in a terrible disaster, which only ends with the arrival of the soldiers that save the children, a tremendous parable which puts an end to many western myths. This paradisiacal journey has been reversed; the journey which does not act to fulfil either the person or society.

However, together with such a pessimistic vision, surrounding the journey-communication-relationship theme, there are other texts that deal with this same triad in a completely different tone. The most significant example is *Le petit prince* (The

Little Prince), by Antoine de Saint-Exupéry, published during the war (1943). It should be read against the backdrop of his previous novels, which also are about travel and, more specifically, about aviation⁴¹. The book narrates a meeting in the midst of two frustrated journeys: the meeting between the little Prince and the aviator. The aviator has had to make an emergency landing in the desert due to his plane breaking down, due to the failure of technology, and the little Prince has arrived on earth after fleeing from his planet, frightened by the whims of a mysterious flower, and after travelling to different planets populated with absurd beings. When he arrives on earth, he continues to be disappointed (firstly, because there is nobody on the earth – he has landed in the desert – and, then, because he discovers that the mysterious flower is not unique, as he thought, but a rose and that there are thousands of them on earth): at the deepest point of his disappointment, he meets the fox, a meeting that he later tells the aviator about, who is also absorbed by a terrible worry: not to be able to repair the plane, and the water supplies are finishing. The fox tells the little Prince (who tells the aviator who tells the reader) ‘*a secret*’, the secret of the true view of things:

- Here is my secret, a very simple secret: It is only with the heart that one can see rightly; what is essential is invisible to the eye.

And the fundamental thing is that objects are only unique if you establish a special relationship with them:

- Go and look again at the roses. You will understand now that yours is unique in all the world (...)
 – It is the time you have wasted for your rose that makes your rose so important.

This relationship stands out, as the fox says:

- To me, you are still nothing more than a little boy who is just like a hundred thousand other little boys. And I have no need of you. And you, on your part, have no need of me. To you, I am nothing more than a fox like a hundred thousand other foxes. But if you tame me, then we shall need each other. To me, you will be unique in all the world. To you, I shall be unique in all the world... (...I shall know the sound of a step that will be different from all the others. Other steps send me hurrying back underneath the ground. Yours will call me, like music.

Furthermore, this relationship opens up many other relationships, a new and richer vision of the world, as the fox continues to explain:

- And then look: you see the grain-fields down yonder? I do not eat bread. Wheat is of no use to me. The wheat fields have nothing to say to me. And that is sad. But you have hair that is the colour of gold. Think how wonderful that will be when you have tamed me! The grain, which is also golden, will bring me back the thought of you. And I shall love to listen to the wind in the wheat.

The aviator goes through the same learning process with the tale of the little Prince. When the little Prince bids him goodbye, he explains to him:

- If you love a flower that lives on a star, it is sweet to look at the sky at night. All the stars are a-bloom with flowers. At night you will look up at the stars. Where I live everything is so small that I cannot show you where my star is to be found. It is better, like that. My star will just be one of the stars, for you. And so you will love to watch all the stars in the heavens... they will all be your

friends. (...) The stars are not the same things for different people. For some, who are travellers, the stars are guides. For others they are no more than little lights in the sky. For others, who are scholars, they are problems. (...) But all these stars are silent. You— you alone— will have the stars as no one else has them (...) In one of the stars I shall be living. In one of them I shall be laughing. And so it will be as if all the stars were laughing, when you look at the sky at night... you— only you— will have stars that can laugh! And when your sorrow is comforted (time soothes all sorrows) you will be content that you have known me. You will always be my friend. You will want to laugh with me. And you will sometimes open your window, so, for that pleasure... and your friends will be properly astonished to see you laughing as you look up at the sky! Then you will say to them, 'Yes, the stars always make me laugh!' And they will think you are crazy.

After all this, the two can then return home, as the little Prince says. The journey has fulfilled its meaning. The person has changed inside, he has acquired a new (and decisive) vision of the world.

During the war and post-war, the journey appeared in two dimensions: as a risk, the risk of not remaining where a mission had to be carried out and in its old greatness of the return, after a learning process.

*Travel in the modern novel (II):
"Post modern times"*

What is the panorama in the literature of recent years, the Eighties and Nineties⁴²? It is a panorama – and it is the first interesting verification – with the journey being highly present in literary works that have been well received by the readers: the journey as a literary them continues to exist. And it continues to exist in a great number.

Another example, *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, de Antonio Tabucchi (1994), can be read almost as a counter-novel to the aforementioned *Eine blaßblaue Frauenhandschrift*. A person firmly anchored in his setting, in his city, which is Lisbon in this case, also appears here; however, it is not a character at the zenith of his career, but he is in a steady, but sad position: widower and alone, editor of the cultural pages in a Lisbon newspaper, although he is also alone in his professional work: he is the only editor, placed far from the editorial office, in a sad flat and – according to him – spied on the caretaker. Without wishing so, due to a series of coincidences, he enters in contact with the opposition to Salazar and is witness to the oppression of human rights. If he reported it, he who had never searched for a political undertaking, would lose everything he had. And however, with a very skilful strategy, he denounced it in public. The result is a necessary voyage: to leave the country, to break with his work, with his setting, to leave Lisbon, his city. The journey is here a consequence of his greatness, of having acted according to his conscience, he, who had never wanted to be a hero. The journey is no flight, but a price he has to pay.

In another case, the journey, leaving the setting is synonymous with loss. This is what happens in *Zuqaq al-Modaqq* (Midaq Alley) by Naguib Mahfuz (1966). He portrays in this novel this microcosm, an alley in El Cairo, with its virtues and its misery, but within an environment that when all said and done is humane, embraceable. Those who go do so with a desire to return, perhaps having improved their position, for example so that they can marry and live better, but in this same ally. Only the

daughter to the matchmaker, seduced by the bright lights in other areas of the city, ends up seduced by some stranger to the alley and finishes up living, although, in great luxury, unknown in the alley that she came from, but given over to prostitution and renegade in her original setting, from the contact with the people to whom she was bound in that first world. This all will also unleash a terrible drama. Here, the leaving of the setting is not only madness, but also an unnecessary risk.

In many other cases, leaving the surroundings seems to be a solution for day-to-day situations that have lost all their interest and which are characterised by a deterioration in communication. Two novels coincide on this point, which in every other aspect are very different: *Juegos de la edad tardía* (Plays of the late years) by Luis Landero (1989) and *Nubosidad variable* (Variable Cloud) by Carmen Martín Gaité (1992), recognised novelists from two different generations, although the Landero's work is more lucid and Martín Gaité's is more bitter. Yet they have one structural common element: the monotony of daily life will give rise to alternative and interesting fictitious lives, with new communication possibilities, even if they are strange; the solution to the clash which then happens between the two biographies – the real one and the fictitious one – is to travel. *Juegos de la edad tardía* (Plays of the late years) portrays a character whose job lacks incentive and whose family life is bogged down in lack of communication; a second life begins to take shape due to strange calls from an admirer, who attributes literary activities to him that he has not done, and it is much more exciting than the real life, although it only exists for the unknown admirer. At some point, the admirer will want to come to the city to meet him, with the resulting complications, narrated with great touches of humour. Finally, the main character goes to the country, fleeing from both his real life and his fictitious biography in order to start a new life: the journey is a break with the past. Something similar happens in *Nubosidad variable* (Variable Cloud), a novel with a much more bitter substance, about the biography of an older woman, whose husband, is never at home due to his absorbing job (apart from the fact that he is having an affair with another woman) and whose children have now grown up and left the family home. Her loneliness is only relieved by occasional conversations with the cleaning lady and by memories, often evoked by old photographs. In the midst of this frustration, she renews her relationship with a childhood friend, who is now a fashionable psychiatrist and who she has coincided with after many years of separation. This relationship also gives rise to a strange communication: both the main character and the psychiatrist (who is also alone in spite of her professional success and with nobody to listen to her, who professionally spends her time listening to every one else) begin to write letters to their friend, letters that are never posted. Loneliness, lack of communication, new forms of communicating, though not fully: elements that can be found in many contemporary novels. The novels once again ends in a journey: the two friend go to the seaside, but out of the high season, when there is practically nobody there. Once more, the journey as a escape from a day-to-day situation that is not attractive and oppressive.

Here, the journey is the end. In other cases, it is the starting point. To take an example in *Va' dove ti porta il cuore* (Follow your heart) by Susanna Tamaro (1994). An unusual communication situation is set out here as well: the grandmother is left

alone, because the grand-daughter who lived with her has left her as she has gone to study in the United States for a long period of time. The grandmother thinks she will be dead by the time her grand-daughter returns and spends her time writing down in a series of letters everything that she has not been able to tell her during the time that they lived together, fundamental points in her life. Once again, a journey is a solution for everyday life where communication has deteriorated. Sincerity, openness can only occur here through distance; it is as if the topos, the day-to-day space, will stop it.

A journey is also the starting point in other novels; and it is a journey towards flight: *El río del olvido* (The River of the Forgotten) by Julio Llamazares (1990) and *Obabakoak* by Bernardo Atxaga (1990) portray two types of flight: towards nostalgia and towards fantasy. Llamazares's journey narrates a journey along the River Curueño, the river beside which the childhood of the main character took place, the meeting with characters and stories that emerge from that childhood which remains on the edge of the present, untouched by it, safe from everyday life. On the other hand, Atxaga's highly interesting novel (also from the formal point of view) narrates the journey, cleaved from other stories, towards a meeting which has been precisely set up to tell stories, towards the kingdom of the fantasy, towards a world which is not governed by the normal laws of everyday life.

In other novels, the journey is neither the starting point nor the arrival point, but rather, deep down, it is everything. This is what happens in Paul Auster's two novels: *The music of chance* (1990) and *Moon Palace* (1989). The opening of *The music of chance* has already been quoted:

For one whole year he did nothing but drive, travelling back and forth across America as he waited for the money to run out. He hadn't expected it to go on that long, but one thing kept leading to another, and by the time Nashe understood what was happening to him, he was past the point of wanting it to end.

Separated from his wife and with his small daughter in his sister's house, that is to say, in total solitude, he inherits a considerable sum of money from his father, whom he had hardly ever seen. He therefore leaves his job and starts this journey, which becomes the contents of his time: he soon has an addition to the journey, the car. Not even when he decides to stay in a place does he manage to: he soon feels "obliged" to once again be seated at the steering wheel. During this journey, nearly with Kafkaesque reminiscences, he becomes involved, without a great decision on his behalf, in situation that increasingly limit his freedom: the meeting with a hardened gambler, another uprooted and barely free being, who draws him into situations that are increasingly more oppressive, which he assumes without showing any sign of rebelliousness or bitterness. Yet at a given moment, he instinctively realises that he still has one -terrible- freedom: that of crashing the car he is driving head on with another car. A last personal act, coherent with the contents of his life: the journey as total destruction. *Moon Palace*, to a certain degree, portrays the

opposite panorama: here, all the characters travel from one side to another: uprooted, alone, in casual meetings, that may reveal unknown relationships (in this way, the main character finds his unknown father, who he was with in his last moments). Then, once again the journey, until he arrives to the Pacific Coast, which -nearly- appears to him as the promise land, as the goal of a journey which was not looking for a goal, as the idyll of an open and happy panorama:

Three days later, exhausted, I went up a hill and entered the town of Laguna Beach with four hundred and thirteen dollars in my pocket. I could already see the ocean from the top of the headland, but I continued walking until I reached the water's edge. It was four o'clock in the afternoon, when I took off my boots and I felt the sand against the soles of my feet. I had reached the end of the world, there was only air and waves beyond there, an emptiness which reached the coasts of China. This is where I begin, I said to myself, here is where my life begins. I stayed on the beach for a long time, waiting until the final rays of the sun disappeared. (...) Then the moon came out from behind the hills. It was a full moon, as round and yellow as an incandescent stone. I did not take my eyes off it while it climbed up into the night sky and I only left when it was in its place in the dark.

The goal of the journey as a solution: the arrival, as fullness. Even if the solution is false, the fullness, ephemeral (although this is not shown in the novel), because it is not the home, because life continues and the morning appears with a question mark.

The greatness of the journey is revealed in some other novels. In *Prilli y Thyer* (Broken April) by the Albanian author, Ismail Kadaré (1982) a double journey through the Albanian high plateau, still full of atavistic customs: that of the man who flees from the laws of revenge and counter revenge and that of a newly wed couple on their honeymoon and with the veiled insinuation of her unhappiness. They will only cross once and a look between the fugitive and the newly weds will indicate something very deep. The journey, here, favours a decisive meeting, although tremendously fleeting, but through which a light appears in sordid panorama of vengeance and the arranged marriage, a moment of humanity in this journey, which will end fatally for the fugitive. The journey as an existential adventure, in which happiness – even if fleetingly – co-exists with death. It has something of the epic greatness of the classic journey.

Finally, *Les Échelles du Levant* (The Scales of the Levant) by the Lebanese Amin Maalouf (1996) offer a vision of the journey as the possible fullness of the life of a person. It describes the meeting in Paris between the narrator and a character whose biography gradually unfolds, a life story full of difficulty and the descent into the hell of a mental asylum, due to family intrigues. The war that rips the Near East apart causes him to be separated from his wife and daughter, who emigrate and who only receive indirect, negative and manipulate news about him for many years. When he finally manages to escape, he travels to Paris for a meeting which ends decisively. But, at least, the meeting takes place: the novel leaves the denouement of this conversation open, but -out of Ithaca- at least it seems that Penelope exists.

An eclectic panorama is thus finished, as that of post-modernity, where the journey has not lost its strength, although its meanings have been splintered. It is no longer a

symbol of universal value, but neither is it only a symbol of crisis: it is a symbol at the disposal of the authors, who use it according to very diverse criteria. In some cases, it recovers its grandeur, in others it is only an evasion or easy solution. Yet, in literature, the journey, of course, is more than what it means for mass tourism: therefore, as it is above the devalued everyday experience of advertising and special offers, literature continues to be a space open to the symbolic value of the journey.

NOTES

¹ The maximum musical expression of this text is most probably to be found in the beautiful *Requiem* by Gabriel Fauré.

² The following text can be found in the prayers that the priest says for the dead, which also suggest the same idea of a journey: “Come to him, saints of the Lord; meet him, angels of the Lord. Receive his soul and present it to the Almighty (...) The angels will lead you to the lap of Abraham”.

³ The story is set out in more detail in Enrique Banus: *Literatura europea. Una introducción*, Pamplona 1999, in the chapter dedicated to the “travelling hero”.

⁴ Literary works, mainly novels, are analysed, in which travel is a central theme or an important aspect, but it was not going to deal with the genres – fictional or not – directly dedicated to travel.

⁵ Genesis 12, 1-5.

⁶ In fact, it is the journey that the Catholic Latin liturgy remembers every year in its most solemn celebration, Lent, as symbol of the Baptism.

⁷ Exodus 6, 6-8.

⁸ Deuteronomy 32, 48-52. In 34, 4 the Lord says to Moses: “This is the land which I swear unto Abraham, unto Isaac, and unto Jacob, saying, I will give it unto thy seed: I have caused thee to see it with thine eyes, but thou shalt not go over thither”. In Numbers 13 and 14, this same punishment is given to all those people who have rebelled against the Lord: their descendants and not them will enter the promised land.

⁹ Remember that the main character is Achilles and that Ulysses only appears as a negotiator “astute, skilful in resources, long-suffering, very intelligent”, but also disposed to any kind of deceit.

¹⁰ In Pindar’s odes, Ulysses’s astuteness conquers the noble Ajax in the dispute for Achilles’s weapons. In Greek tragedy (and in its continuator, Seneca), this anti-Homer image of Ulysses is the one that will be perpetuated. However, the Stoics will praise Ulysses for his calm temper, unmoved by the different changes. In Horatio’s *Epistles*, he appears as representing virtue and Cicero will interpret the episode of the sirens in this way, that the Fathers of the Church will even use as a simile.

¹¹ As you will recall, the first part of the *Aeneid* is based on the *Odyssey*, even though the second part resembles the *Iliad*. Even so, Virgil will portray Ulysses as cruel and envious causing the destruction of Troy – which, undoubtedly, will also mark his reception in the Middle Ages.

¹² As is known, it is also an episode of an important and, above all, musical literary life.

¹³ This is why Ulysses’s image in the *Aeneid* is negative.

¹⁴ Augustus was thus given a noble background, a direct descendant of Aeneas, son of the goddess Venus.

¹⁵ Nikolaus Wenturis: *A Europe without Identity? Ethnicity, Nation-State and EU-*

Integration, in: Enrique Banus-Beatriz Elio (eds.): *Actas del IV Congreso "Cultura Europea"*, Pamplona 1998. Pg. 188.

¹⁶ For further information on the mythical character of many concepts used in the forming of a nation, cf. Maurice Duverger: *Sociologie de la politique*, Paris 1988, 91-96.

¹⁷ It is enough to recall that in the *Divina Commedia*, he will be the person who guides Dante through the Hell and Purgatory. Without doubt, this admiration has much to do with the high regard for Saint Augustin, an unavoidable reference point for many centuries, expressed by Virgil (cf. José OROZ: *San Agustín. Cultura clásica y cristianismo*, Salamanca 1988 and Karl Heinz Schelkle: *Vergil in der Deutung Augustins*, Stuttgart 1939).

¹⁸ For example in the *Enéas* or *Roman d'Enéas*, an anonymous tale written in Norman dialect, dating from about 1160, which Heinrich von Veldeke would translate into Dutch (between 1170 and 1190), and adapt it (it went from 10,156 verses to 13,528) and strongly influenced the German epic. The *Roman de Troie*, from 1164, should also be recalled. This novel was translated into Spanish, Italian and Greek and also influenced the German sphere.

¹⁹ In this sense, Jauss is right when he states: "Dans la tradition européenne, les préhistoires reçoivent habituellement leurs lettres de noblesse quand elles sont à même de prouver qu'elles descendent soit d'Homère, soit de la Bible" (Hans Robert JAUSS: *La théorie de la réception: Coup d'oeil sur ses antécédents méconnus*. In: *Actas del II Congreso Mundial Vasco*. Madrid 1989, pg. 59-76, 60). In any case, Homer might have been substituted for Virgil, taking the Middle Ages into account.

²⁰ We will not deal with other exciting literary journeys from Antiquity for reasons of space: for example, the cycle of the Argonauts, which will appear in over two hundred versions and will establish another travel paradigm: that in which the return is after an objective has been fulfilled, in this case, to bring back an object of a special importance: the golden fleece for the Argonauts. It may be a point of reference, for example, in the Arthurian cycle, in which they try to recover the Holy Grail, and even, in much later works, such *The Lord of the Rings*, by Tolkien, although here it is dealing with trying to destroy a particularly dangerous object in a specific place. The subject of the journey to the underworld (Orpheus, Aeneas, etc.) is also worth considering, which shows the mythical character of the journey.

²¹ Of course, if there is no return, at least there should be a heroic death during the struggle to obtain the goal.

²² Evidence of how widespread it was can be found as Cervantes wrote *Don Quijote* in order to point out the risk contained through parody.

²³ According to this version, he ends up by being converted and living as a hermit in Armenia.

²⁴ The Romantic movement would particularly deal with this, for example WORDSWORTH in *Song for the Wandering Jew* (1800), expresses the desire for stillness, whilst Chamisso in *Der neue Ahasver* (1831), one of the names with which this figure is known – compares it with the destiny of the unhappy lover and Nikolaus Lenau, in two poems from 1833 and 1839, expresses the character's desire to die and how this is impossible, whilst Shelley (*The Wandering Jew, or the Victim of the Eternal Avenger*, 1810) would turn him into an atheist with promising talent. In the 19th and 20th centuries, the theme would fundamentally continue through two forms: either it would be portrayed as a journey throughout the centuries, during which many characters would be met (for example in the ten volumes of the popular *Le Juif errant* by E. SUE, 1844 or in the *Ahasverus* by Hans Christian Andersen, from 1848 and at least ten other works during the 19th century and the first third of the 20th century), or it would become the symbol of different attitudes, free from its original story: of humanity that always

tends towards something (E. Quinet *Ahasvérus* from 1833, in which he did not want to die, but rather to remain in this tension) or of the pain throughout the world, apart from other versions which changed it into a symbol of the Jewish people .

²⁵ The image of Ulysses is negative in other Medieval texts and the motive for the endless journeys seems to be the punishment for his astuteness and cruelty. In the Roman de Troye by Benoît de Sainte-More (12th century) the idea that Ulysses did not want to be attached to anyone even appears.

²⁶ He began to write the first part in 1807; the complete novel would be published in 1829. The first novel of the cycle, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, was much earlier, as it was published in 1795/96.

²⁷ For further information on Goethe's relationship with the Romantic movement cf. Otto Höfler: Goethes Urteil über die Romantik. In: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 108 (1971). Pg. 249-280.

²⁸ Recall, to quote only one example, the poem that begins "Das Wandern ist des Müllers Lust..." in Wilhelm Müller's cycle of poetry that Schubert set to music in one of the most beautiful Lieder cycles in the Romantic movement: Die schöne Müllerin.

²⁹ Recall the text, also set to music, which begins: "Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt" ("To whom God wishes to show his goodness, he sends the whole world").

³⁰ Later works are also included which can be fitted in this problematic, in which its authors so often moved. For example, one of Pirandello's novels will be discussed, which was published at a later date, however, the problems that it deals with regarding identity fits in with the concerns of the end of the century rather than at the moment in which the novel was published.

³¹ It is known that the novel would act as inspiration for the film *Apocalypsis now*, by Francis Ford Coppola, who would transfer the action to the Vietnam war.

³² Obviously the Rousseauian problematic is more complex; a good analysis can be found in Jean Starobinski: J.J. Rousseau. La transparence et l'obstacle. Paris, 1957.

³³ As will be seen, this same approach will reappear in the post-war *Lord of the flies*.

³⁴ Evidently, this "solution" has to be seen against the background of German literary tradition: above all with Goethe, Italy had become the longed for country, in which nature and art meet, where the person could be fulfilled. You may recall, to be precise in *Wilhelm Meister*, Mignon's famous song, expressing the desire to reach Italy. Thomas Mann is going to set out here a re-reading of that myth.

³⁵ It is not the only novel by Thomas Mann in which the journey plays an important role. The main character's, Hans Cartorp, journey to the sanatorium in the mountain is decisive in *Zauberberg* (The Magic Mountain). A healthy Hans Castorp, who only goes to visit and who, however, will end up ill and facing death. The "journey" here is associated with death, the same as *Der Tod in Venedig* (Death in Venice): Venice is also the end of a journey and the place where the main character, Gustav von Aschenbach, will meet death. The journey does not bring fullness to life, to the fulfilment of the identity, but rather destruction, death.

³⁶ Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar.

³⁷ It is not clear how the action would have continued, but a fragment remains – not connected to the previous ones – in which the main character joins the "Great Theatre of

Oklahoma”, which – once again – starts a journey (which could be happy this time), towards a unreal and fantasy world, perhaps an ou-topos.

³⁸ It is curious that this element of the returning, for reasons of war, to a place which had such importance in the life story of the main character, appears in another novel of the war years: *Brideshead revisited*, by Evelyn Waugh, from 1945.

³⁹ It is very likely that this model also reappears in moments of crisis. Literature from the oppression periods, dissident literature would have to be studied to check if this phenomena is repeated. One single note: the writer Reiner Kunze, dissident from the German Democratic Republic chose for one of his books Seneca’s words as his motto: “Stay at your post and help with your words. Even more so if they hang you, stay at your post and help with your silence”.

⁴⁰ It is interesting to read this novel with respect to the much earlier *Sostiene Pereira*, by Antonio Tabucchi, which still has to be commented.

⁴¹ The dilemma which is caused by aviation progress is nearly always set out, where the rather positive aspect (man overcoming nature) and the sacrifices (also of human lives) that this progress means are considered. Although various perspectives are portrayed, it is generally opted to magnify the great gesture of aviation in the novels.

⁴² Up to this point, the selection of the works commented on were, of course, personal, but they were at least representative works. In the following section, the selection is necessarily even more aleatory: the necessary time still has not passed to indicate which are works are representative. By chronological order, the following novels are to be commented: *Zuqaq al-Modaqq* by the Egyptian Naguib Mahfuz (1966), *Prilli y Thyer* by the Albanian Ismail Kadaré (1982), *Moon Palace* by the American Paul Auster (1989), *Juegos de la edad tardía* by the Spaniard Luis Landero (1989), *El río del olvido* by the Spaniard Julio Llamazares (1990), *The music of chance* by the American Paul Auster (1990), *Obabakoak* by the Spaniard Bernardo Atxaga (1990), *Nubosidad variable* by the Spaniard Carmen Martín Gaité (1992), *Sostiene Pereira. Una testimonianza* by the Italian Antonio Tabucchi (1994), *Va’ dove ti porta il cuore* by the Italian Susanna Tamaro (1994), *Les Écheltes du Levant* by the Lebanese Amin Maalouf (1996). Mahfuz’s novel is included here as, even though it dates from an earlier period, it was not translated into many western languages until years later, as a result of the Nobel Prize that he was awarded in 1988.

ПРИСУТСТВИЕ ИНОГО В КУЛЬТУРЕ: ПРОЛОГ ПУТЕШЕСТВИЯ В ДРЕВНИЙ ВОСТОК

Сергей ПРОЛЕЕВ

Imago

Жизнь Древнего Востока раскидывается перед нами ошеломляющим многообразием. Она подобна диковинному экзотическому плоду, с дурманящим благоуханием и перезрелой, истекающей соками плотью. Есть что-то постыдное и даже противное в этом изобильном, великолепном, бурлящем соками мире, вечно окутанном дымкой деспотизма и мудрости. Возможно, именно это изобилие и пестрота человеческих лиц и целых народов воспаляет расовое сознание, порождая стремление умерить и уничтожить невыносимое многообразие, сведя его к четкому и ясному порядку. Все избыточное, превосходящее возможности нашего восприятия и реакции, угнетает нас и вызывает безотчетный протест.

Жизнь европейской цивилизации подчинена ясным и отчетливым началам. В ее истории легко и удобно выделять причины и следствия, цели и результаты; затем, сопоставляя их, заключать к новым перспективам, возникающим в зазоре между желаемым и реально происшедшим. Ничего подобного нет на Востоке.

Там все происходит с прихотливостью и одновременно странной устойчивостью погоды. Нетрудно вышелушить из древневосточной истории привычное нам, европейцам, слепить из этого аккуратные кирпичики и сложить из них удобное, комфортабельное для нашей чувственности и сознания строение. Мы выпиливаем из слоновьего бивня изящную фигурку — каждый по своему вкусу: кто мальчика, кто бабочку, кто лань — и называем ее: “Вот слон!” Наш образ обманул нас, но заблуждение глубже вида и формы. Фигурку мы принимаем за реального слона. И окажемся неожиданно правы — в наших руках частица его существа, его благородной кости. Но как печальна, как обескураживающа эта правота! Мы неожиданно оказываемся правы, но совсем не в том, в чем считаем себя правыми; в том же, в чем видим свою правоту, мы заблуждаемся более всего.

Пусть мы никогда не побываем в Африке, пусть зоопарк еще не изобрели. Мы подойдем к обычной лошади, мирно пасущейся на лугу. Мы прикоснемся к ее коже, ощутив живое существо. Увидим ее бег, размашистый и плавный; и ее неспешные движения, когда она щиплет траву. Разве тем самым мы не “узрим” слона в большей мере, чем при помощи самой искусной резьбы по бивню, пусть даже доставляющей нам его истинное изображение — с толстыми ногами, покатою спиной, большими висящими ушами и мощным, гибким хоботом? Впрочем, можно ведь и не доверять Платону, что изображение лишь уводит нас от действительности...

Происхождение различия

Когда завершилась эпоха великих римских завоеваний и Империя на полтысячелетия, словно в прочной литейной форме, застыла в устойчивых границах, вселенская держава была разделена на четыре части, ставшие основой ее административного устройства. Ими стали: Галлия (включала Галлию, Иберию и Британию), Италия (кроме одноименного полуострова в него входили заальпийские земли вплоть до верхнего течения Дуная), Иллирия (Балканы и нижнедунайские территории) и, наконец, Восток (Малая Азия, Закавказье, Сирия, Келесирия/Палестина, Египет).

Административное деление римской державы выступило наследником гораздо более древних размежеваний эллинского мира с государствами и культурами Передней Азии и Магриба. Тогда эллины отделили себя — людей, от тех, кто был недостоин этого имени — варваров. За последними признавались мощь и свое величие, воплощенные в гигантском Персидском царстве, охватившем все земли ближневосточных цивилизаций. Но варвар, сколь бы ни были велики его могущество, власть и богатство, не обладал достоинством свободного человека. Так античное сознание впервые провело черту великого культурного размежевания.

Впрочем, за разделением на эллинов и варваров проступает куда более древнее, темное и до сих пор всеильное распадение мира на своих — и чужих, на людей — и нелюдей. Нет и не было культуры, которая не знала бы этого различия, производя его на свой лад. В бесчисленных формах существует это беспощадное различие, от него берут начало все границы и свободы. Воистину, в человеческой культуре нет ничего более живучего и вездесущего.

Свой мир всегда оказывается единственно пригодным местом для жизни, единственно достойным обиталищем людей. Нельзя сказать, что он прост и повсеместно доступен. В нем есть свои драмы, свои тупики и неясности. Но даже самое негативное и никчемное в нем приемлется по крайней мере как событие человеческого мира — пусть даже отвратительное, постыдное или содержащее горький урок. Чужой лишен этого права. Он вынесен за границы человеческого мира, ему нет места в обитаемой и обжитой вселенной. Его место — пустыня, его удел — ничтожество. Мертвый больше приобщен к миру людей, чем чужой. Свой мертвый занимает в ней весьма значительное, часто почетное место. Чужой всегда потусторонен, и никакие заклинания не введут его в этот мир.

Свой чужой в культуре Запада

Каждая культура чертит собственную карту мира, отмечая на ней благоприятное и враждебное, места обетованные и пустоши. Чужеземье на карте Запада получило имя Восток. Восток не место, а имя. Этим именем понятная история и ясная судьба ограничивается от хаоса действий неведомых масс, непрозрачных смутных сил. Все, отличное от своего, замыкается в магический замкнутый круг, в котором многообразное становится единым в

том, что оно — чужое. Так римский посол встретился со знаменитым царем Антиохом Великим. Царь вышел навстречу послу, он протягивал ему руку для приветствия. Римлянин отвел руку, палкой очертил вокруг него круг и сказал: “Ты не выйдешь из этого круга, пока не подпишешь угодно Риму договора, пока не станешь “другом римского народа””.

Так и свой мир предписывает всему чужому объединиться в принужденном и мнимом дружелюбии к себе, не оставляя никакого права на самоопределение, в любой момент готовый уничтожить чужака. Спасительная тупость разделения мира на свой и весь остальной — чужой, который в себе только и имеет общего, что эту чуждость, эту внешнеположенность нашему миру! Как много успехов и безнадежности принесла ты!

В свете сказанного должно быть ясно, почему понятие Востока, как мы его привычно употребляем вне современной политической лексики, есть великое надругательство над действительной (я бы сказал: легендарной) историей и самобытными судьбами цивилизаций, не менее великих, чем наша. Ощущая этот дефект собственного видения, западная гуманитарная мысль сформулировала принцип культурной самобытности, предполагающий выделение самостоятельных, не сводимых друг к другу культурно-исторических миров (цивилизаций). Поиск таких миров составил одно из самых увлекательных интеллектуальных, философско-мировоззренческих, художественных — словом, духовных — занятий. В этом поиске “Древний Восток” сразу распадается на несколько эйкумен: собственно Восток (переднеазиатская и североафриканская эйкумена) — Индия — Китай — Мезоамерика (при всем хронологическом смещении последней). После Шпенглера и Тойнби одной из излюбленных (и бесплодных) гуманитарных игр стало сочинять цивилизации, извлекая из принципа культурной самобытности, как из котомки фокусника, все новые и новые миры.

И все-таки... все-таки жаль лишаться Востока — всех тех мощных и причудливых культурных и мировоззренческих смыслов, к которым отсылает это понятие. Ведь правда, что для европейца — человека Запада — все, находящееся за границами его собственной эйкумены, явлено в каком-то особом единстве и родстве. Этот запредельный, причудливый, загадочный и чудесный мир потому должен быть сохранен в единстве, что он символизирует иной миропорядок, совершенно отличный от освоенного и привычного. Свой собственный мир в общем и целом рационален. Самые горячие отрицания и метания, сколь бы ни выводили за границы наличного, всегда непостижимым образом связаны с той почвой, которая обща и отрицаемому, и отрицающему. В своем мире происходят события, действия, даны цели и результаты, словом, все определенности этого мира хотя и могут быть непонятны или неудобны, но они всегда удручающе отчетливы. Можно не знать закона, но от этого не пропадает уверенность, что явленное перед твоими глазами подчинено определенной закономерности и вызвано определенными — пусть неизвестными — причинами. Восток же для западной культуры — это тот мир, где

привычное течение дел вдруг обращается вспять, вещи утрачивают свои контуры, место незнаемого заступает *непостижимое* и там, где были причина и закон, происходит *чудо*.

Искушение неподобием

Восток дорог Западу и неотторжим от него как особая область чудесного, где все привычное и устойчивое теряет себя — ибо превращается в небывалое, причудливое, манящее и грозящее одновременно. Никакой миропорядок не может существовать, если он параллельно с тем, что обустроивает бытие, не выворачивает его наизнанку. Вместе с областью упорядоченного должна быть сфера преступления всякого порядка — только тогда мир достигает подobaющей ему целостности, только тогда он — действительно мир.

Восток — своеобразный карнавал Запада, его шутовство, его избавление от всякой формы серьезности, его отказ от священного во имя загадочного, его преступление против самого себя. И одновременно — точнее, тем самым — предельно напряженный духовный поиск. Вот почему Восток пленителен, упоителен и чарующ, и вот почему он ненавистен, нетерпим, презираем. Восток — самый великий грех Запада, и самый сладостный грех, рождающийся из неодолимого искушения, сокрытого в недрах любого мира, любой устроенности на свете. Искушения опрокинуть, уйти, отстраниться, презреть, “потерять голову”, очароваться. Восток — это бесконечная сказка, которую рассказывает себе культура Запада.

Запад не раз пробовал отказаться и освободиться от Востока, дать волю своему гневу, презрению и ужасу. Но каждая попытка оборачивалась новой волной аскетизма, готового засушить и тем сгубить всякое непосредственное движение самой западной жизни. Смущенный и встревоженный угрозой самоудушения, Запад отказывался от аскезы — и тут же утопал в ласковых, пленительных, ядовитых объятиях Востока. Приходило время, и снова пытался он освободиться от этих объятий — не понимая того, что пытается освободиться от самого себя, и что мука его — неизбежна. Ибо подлинные боги Запада — на Востоке. И нельзя избавиться от них, не переменив своего отношения к чуду и греху.

Так все предстает для человека Запада, который остается в своей вселенной. Здесь правота понятия “Восток” бесспорна. Однако мы решили не оставаться в собственном доме, собравшись в “паломничество в страны Востока” — к тому же Древнего.

Неразличимость времен

Различие древнего и современного Востока — просто дань привычному штампу, применяемому нами в собственном мире. В нем есть установившееся различие времен, последовательное и скучное течение от прошлого через

настоящее к будущему. Но ведь Восток — вывернутый и чудесный мир! В нем исчезают все привычные координаты и обманывают даже самые бесспорные определенности. Время — не исключение. И вновь привычные понятия нашего сознания начинают лукавить и вводить в заблуждение, едва только пытаемся сказать ими о Востоке. В западном мире есть понятие древности, оно отчетливо выделено и артикулировано европейской версией времени как истории. Но Восток изъят из системы исторических координат и привычных нам временных меток. В нем, несомненно, нечто происходит. Однако события имеют иной характер, они не создают истории. А вместе с историей исчезает и древность в том смысле, какой мы знаем и признаем. На Востоке нет древнего и нового, там ничего не бывает “бывшим”. Он един и неподвластен разделению времен — как всякий мифический мир, в котором все происходящее может быть отнесено как к вечности, так и к “сейчас”. Ведь в мифическом мире время еще не появилось. Усилиями богов и героев еще предстоит породить его. Время времени еще не пришло и потому существует мир, времени не подвластный.

Чтобы путешествие на Восток стало реальным, чтобы в наше заведомое, еще на родине сформировавшееся представление о посещаемом ворвались впечатления от него самого, для этого — или, правильнее, в результате этого — прежнее представление должно быть взорвано. Если оно не перекорежилось, не осело под жарким дыханием встреченной глаза в глаза действительности, если, даже убедившись в правильности правильного, вы не почувствовали его пустым и ненужным, значит путешествие не состоялось, — сколько бы вы при этом ни узнали. Значит, вы остались неподвижны на прежнем месте, хотя, может быть, усердно объездили весь свет и тщательно описали все, на что смотрели. Но не увидели.

Приведение себя к абсурду: альтернатива культуре

Чтобы путешествие на Восток началось, мы не должны стремиться прибавить новые познания о том, что нам неизвестно, к тому, что нам известно. Чем больше мы будем узнавать о восточном мире, тем дальше он будет отстоять от нас. Познание не приближает, а отдаляет, когда целью является смена сознания. А иначе, чем отказом от свойственного нам сознания, не сделаешь и шага на Восток. Чтобы оказаться на Востоке и выйти из собственной эйкумены, не нужно произносить заклинаний или строить машину времени. Достаточно совершить интеллектуальное и духовное усилие выхода из того состояния, в котором Восток предстает перед нами в наших собственных стенах. Путь туда пролегает через радикальное эпохе, которым мы воздерживаемся от всего, что естественно и самоочевидно для нас — от всего, что нам вообще свойственно. В сущности, это смерть. “Всего лишь” духовная — но, быть может, именно она есть самая реальная, самая действительная смерть. Впрочем, Запад создал культуру, т.е. возможность проходить сквозь смерть и возвращаться оттуда, откуда не может

быть возврата. Смерть оборачивается новым рождением в прихотливой игре стеклянных бус. И то, что нам казалось необратимым исчезновения бытия, окажется всего лишь еще одним видом письменности.

И все-таки, это испытание всерьез. Ведь наш мир должен исчезнуть. И духу, как в начале времен, будет соприсутствовать одно только зияющее и никакое ничто — в сущности, только ложное имя, которым названо то, чего нет и что, поэтому, не может быть названо.

Парадокс в том, что в этом ничто вместе с Западом исчезнет также и Восток. Ибо Восток, известный Западу и допускаемый его мыслью, столь же неотъемлемая принадлежность западного мира, как и все нам привычное. Только когда мы смотрим с Запада — возникает Восток; когда мы оказываемся в самом Востоке, он исчезает как Восток — единый образ и мир. Оказавшись на Востоке — правильнее, *в* Востоке, — мы увидим вовсе не то, что усматривали извне. Внешний образ рассыплется и мы погрузимся в многообразие, и в пестром хаосе начнем устанавливать “собственно восточные”, новые для нас различия. Далеким маревом станет Запад, плотью и кровью — определенности Востока. Вместе с новой реальностью возникнем и мы — иные, чем были.

Итак, мы должны исчезнуть, чтобы попасть в Восток. Предложение явно абсурдное. Кто исчез, находится нигде. На Востоке его так же мало, как и в любом другом месте. Что же, ход нашей мысли оказался неверным и следует вернуться к той точке рассуждения, в которой впереди еще не забрезжил абсурд? Нет, вывод следует иной. Если установлено, что нет иного пути в Восток, как только через абсурд, то и следует через абсурд пройти.

Вслед за целью следует труд. Самонадеянно в одном эссе пытаться решить почти нечеловеческую задачу выхода за пределы собственной цивилизации, чтобы оказаться в ином мире. И я не буду пытаться. Обозначу лишь масштаб первого шага, которым должно стать извлечение сознания из привычных смысловых координат. Он должен вместиť пересмотр и отмену устоявшихся понятий: истории, времени, личности, права, собственности, греха, истины, знания, мышления, причины, природы, культуры и прочих, с ними сопряженных и из них вытекающих. И расторжение кажущихся незыблемыми упорядоченностей и связей: свойств вещей; порядка и смысла дел и занятий; направленности поступков и воли; содержания норм, правил и исключений; логики последовательностей (имеющих в виду сущность); счета и исчислений; помещенности (в “картине”); характера переживаний, впечатлений, восприятий; логических форм — суждения, умозаключения, понятия. И даже самоуничтожение: стирание личной истории; недостоверность “я”; деструкция вменяемости; небодрствование; ложь пола и других привычных самоидентификаций. И в конце осознание недостаточности всего предпринятого, чтобы стал возможен следующий шаг, а может быть забыть в новом образе, который окажется всего лишь новой иллюзией — одной из тех, которыми культура завораживает нас и подчиняет своей власти. Но я все же предпочитаю усилия, по мере которых из нашей души и нашего сознания

вытекает единый унылый сказочный Восток, наскучивший грех и чудо Запада, — и там, где он был, поднимаются, приобретая плотность бытия, миражи разнообразных миров, и непостижимые судьбы, и сонмище неиспытанных банальностей. Лишь то, что превосходит наши ожидания, привлекая или отталкивая нас, действительно становится частью странствия. Возможно, и в древний Восток...

THE PRESENCE OF ANOTHERNESS IN CULTURE:
THE PROLOGUE OF THE JOURNEY TO THE ANCIENT EAST

Sergey PROLEYEV (Kiev, Ukraine)

The life of the Ancient East displays us the stunning variety and diversity. Sometimes the western men wish to eliminate everything that oppresses them and makes them protest. The life of Europe has the clear and understandable basement. In its history it is easy to find out the principle of causality, aims and results, which is impossible for the East.

The origin of the difference between The East and the West is connected with the period of the Rome Empire division into four parts, one of which was called the East (Syria, Palestine, Egypt, Asia Minor). The East is a kind of the carnival of the West. It is a refusal from everything sacral in the name of magic.

The West tried to make itself free of the eastern influence, but it was impossible, because the gods of the West are living in the East. The articulated and independent notion of *antiquity* is beyond the world of the East. The life of the East doesn't create history, it has absolutely different frames and laws, but to understand the East means to compare it with the West. If there is no another way to understand it but to pass through absurd, we must do it.

THE RIGHT REASON OF CRAZINESS: AN
INTERPRETATION OF QUIXOTE BY THE SPANISH
“GENERATION OF 98”

Montserrat HERRERO
(University of Navarra, Spain)

*The philosophical reading of Quixote
in the Spanish “generation of 98”.*

Quixote is the myth which obsessed a whole generation of thinkers writing and working in Spain around 1898, against the background of the social and political events of that were so disastrous for Spain at this time. The crisis of 98 arose because the ideal of a glorious Spain had outlived its reality.

The group of thinkers who faced this disaster with the greatest innocence, those who suffered most for Spain and who in some way came to possess Spain more fully, to use Marías’s expression,¹ were Ganivet, Unamuno and Maeztu. These three, plus a large group of writers – Azorín, Valle-Inclán, Baroja, the Machado brothers and Benavente – go to make up what is known as the generation of 98.

The vision of the sad figure of the walking knight flickered before the eyes of these thinkers like a mirage. The mournful, defeated aspect of this literary figure represents the Spain which has produced this suffering and pessimistic generation.

The use of a *figure* to discuss an issue is typical of the way in which this generation writes, in its concern not to rob the concept of its life. I thus understand *figure* as that epigone of 98, Eugenio d’Ors, did, to mean what is patent about an idea,² knowledge of an idea wrapped up in a concrete reality. In *El Secreto de la Filosofía*, he writes:

every name contains a potential figure. Finding this figure is the same as inventing it³

Every figure takes on a nimbus of meanings, as he would have said. This nimbus was defined in a similar way by Unamuno in *En torno al Casticismo* as:

an ideal atmosphere, which is what gives flesh to concepts.⁴

In the eyes of this generation, Quixote is the figure of Spain.⁵ He is a figure, and a potential for creating figures. Ever since he was born at Cervantes’s hand in 1605, subject to the vulgarity of the books of knightly tales rather than to the ideals of knighthood, Quixote has formed a historical personality into our own day, and has acquired new meanings that bring him closer to our own reality. Azaña, who was a contemporary and shared this generation’s perception of their country, in his commentary on Quixote,⁶ wrote that once Amadis had disappeared, the comparison of Quixote is the true likeness of man himself and takes on its own value quite aside from the satirical intention. In his independence, Azaña continues, “this figure has the strength of representing to us the spirit of Spain in the most dramatic crisis of its

history. We see in the defeat and disillusionment of Quixote the failure of Spain itself.”⁷ In Azaña’s view, “the identity of Quixote and of Spain is one and the same.”⁸ “Cervantes, when he expresses himself, is expressing Spain.”⁹

Of course, it is not enough simply to name the figure. We must explore the range of the nimbus of meanings that the generation of 98 created for this figure, as over the course of history Quixote has been interpreted in many widely differing ways.

After the loss of its colonies, Spain turned in on itself. It was no longer able to look into a mirror of reflected glory – a great empire, the spread of a culture – but only into a shattered mirror. Spain was the burnt out Don Quixote who is preparing himself for a holy death.¹⁰ But, as Ganivet notes, Spain is also Sancho Panza, who now knows what he has lost, without ever learning what he had won, as he never found out where the island of Barataria was.¹¹

Spain has produced a spirit with two faces, one which is realistic and idealistic at the same time. In this sense, too, Cervantes’s book is typical of Spain. Spain is Quixote and Panza at the same time, but can never merge into one. Perhaps that is why Spain is a country of such contrasts – contrasts that are not only geographical, but also spiritual. This is what Unamuno says:

Quixote and Sancho travel together, help each other, quarrel, love each other, but never merge.¹²

Perhaps the writer who made the greatest play of Quixote’s parallelism with the defeat of the Spanish nation was Maeztu, in his two works *Don Quijote o el Amor* (1926) and *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926).

For Maeztu, Quixote is the apotheosis of our decadence, which takes place not in the defeat, which has now come about, but which was already present at the moment when the ideal showed itself to be superior to the means of obtaining it.¹³ In Maeztu there is a modern, calculating spirit which doubts the ideal, distrusts human means, and is ignorant of what Julio Caro Baroja would call magic,¹⁴ or what the mystics would regard as grace.

Don Quixote is the image of a Spain which is melancholy as it contemplates disillusion. Cervantes wrote Quixote to stop himself from crying. Cervantes’s voice is the voice of a tired reason which is trying to come to rest.¹⁵ Spain wanted to, but could not. And so Spain not only lost the ideal, but political life atrophied within the country itself. Cervantes’s book was a kind of consolation. It was as though he had visualized Spain’s defeat and wanted to offer recollection and consolation, because, in Maeztu’s view, Quixote produces a desire for repose, and not the opposite. We quote here this paradox from a commentary on Turgenev’s work:

Hamlet works on the audience and produces Quixotes, whereas Don Quixote calls forth in our minds the analytical attitude of a Hamlet.

Quixote is the cause of an anti-quixotic attitude which he describes as the lesson the Spanish people have learnt from the book of their nation. In *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, he writes:

That we must not be Quixotes, that we must not get involved in adventures, that we have to throw aside our books about knightly doings, that if you set out to be a redeemer they will

crucify you – all these are proverbs which Spanish popular wisdom has forever on its lips (...) He warns us, for example, that if it had been, as Sr. Ramón y Cajal would have liked, a work of hope and enthusiasm, it would not have been able to perform its historical function of preparing the Spanish to give up the enterprises which they could in no way have carried out. (...) We shall understand that the Spaniards of the day had to have their eyes opened, for their own good.¹⁶

In my view, this is still the interpretation of defeated intellectuals who have not understood that failure or victory in the end say nothing about the triumph of the spirit. Maeztu and his gloomy contemporaries learnt nothing from the spirit of the Golden Age or from the mystics, and so are incapable of comprehending Quixote's greatness. Let us look at Teresa of Avila's words on the impossibility of disaster for the hero: "to die, yes, but not to be defeated."¹⁷

Don Quixote only produces repose in those who have lost their sense of historical perspective. He has been vanquished once and for all when there is no one left who can sense his greatness. Quixote was defeated in the Spain of 1898.

Despite his criticisms, Maeztu allows the noble knight one way out, the figure of love, because he is constantly striving to do what is good for the world. This ideal should belong to the guiding principles of all nations. But his conclusion is that love can do nothing without strength.

Nor does Ganivet close all the doors on his Quixote, as he does not believe in the future of Spain living from and for itself. Spain is like Quixote, he says, absurd and metaphysically impossible. Signs of prudence would be the indication that the end was nigh. Spain has only ventured forth once, so there will be two more adventures: Quixote ventured forth three times before he died.¹⁸ What Ganivet had in mind was the European adventure, the one which awaits us today in 1999, a century after Ganivet pondered whether it would not be more natural for Spain to seek an outlet in Africa. What he meant is that despite everything, the essence of Spain is quixotic, whether Spain likes this or not, and so the only life possible for our country is a heroic, tragic one.

Unamuno, too, in *El porvenir de España*, states that:

A people which seeks to regenerate itself by closing in on itself completely is like a man who tries to get out of a well by pulling his own ears.¹⁹

And so this generation was unable to kill off Quixote completely. They tried to do so with all their might, but he came back like a dream. It was as though their conscience kept on nagging at them to bring him back to life for a bit. They wanted to finish with the ideal, with the heroic will, but they did not want to fall into the arms of reason, and so they chose life. Living means going forth, struggling, deciding, contending with circumstances, as Ortega would say.

In Unamuno, in the last analysis, there is also a gesture of trust in our hero when he says:

We have to be able to say that 'Alonso Quijano, the Good, is truly dying and is truly sensible', that these old stories dug up from our adventurous past, and which 'were true in our harm, should give us back our death, with the aid of heaven, for our own good.'²⁰

With the generation of 98, Spain at last wakes up to good sense. The Ingenious Noble Don Quixote of La Mancha is demythologised. But this is a good sense which causes paralysis, which makes action impossible. A prudence which is no more than “the testimony of his bitter uneasiness”²¹ and which, because it has not lived for the ideal, cannot die in peace as Quixote does.

The voice of 98 is the voice of Unamuno when he cries:

We have to kill Don Quixote so that Alonso Quijano, the Good, can come back to life!²²

The question is, whether to die sensible it is necessary first to live madly. To the extent that the generation of 98 rejected European rationalist modernity, despite itself it still takes Quixote’s side. One example of this lies in Unamuno’s own words in *El sentimiento trágico de la vida*:

Philosophy in the soul of my people appears to me like the expression of an intimate tragedy similar to the tragedy in Don Quixote’s soul, like the expression of a struggle between what the world is as science teaches us, and what we want it to be according to our religion. In this philosophy lies the key to the saying that we cannot really be reduced to our culture, that is, that we are not resigned to this.²³

*Another philosophical reading of Quixote:
Turgenev, Hamlet and Don Quixote.*

Perhaps the most truly philosophical reading of this masterpiece of Spanish literature is that of Turgenev,²⁴ which was familiar to representatives of the generation which we are discussing. Maeztu makes references to this commentary in *Don Quijote o el Amor*.²⁵ However, let us leave Maeztu’s interpretation to one side and look at what Turgenev thought, as he too was a contemporary of the group we are examining.

The interesting thing about the talk Turgenev gave in 1860 is that it embodies the essential reason for the generation of 98’s opposition to the historical figure of Quixote, which they themselves were unable to grasp in depth. It does this by presenting the figure of Quixote side by side with his alter ego, Hamlet. Curiously, both works appeared for the first time in the year 1605.

Turgenev’s talk becomes particularly interesting when he asserts that the two types embody not just two attitudes, but the two most basic human attitudes, and that all humankind could be divided in this way.

Quixote is ideal realism, while Hamlet is modern doubt. This is the central philosophical issue for the generation of 98: the struggle between reason closed in on itself, which is abstract and moribund, and life, which means action and immortality. Attempts at reconciliation fail, in their view. The result is disorder and, in the last instance, tragedy.

To modernize Spain, they take up a stance on Hamlet’s side. Hamlet tried to create an ideal to fit his own faculties, and in order to find out what these were, he had to analyse inwardly, a process which leads to infinite regress and which is always open to error. In the desperate search for certainty and security, this process always degenerates into scepticism and vanity. This prevents Hamlet from believing in the

realization of truth, even though he battles indefatigably against falsehood. He wants to be sure of himself and what he is doing. As Turgenev comments, despite the level of refinement he reaches, “he seems like a newcomer, he is anxious, coarse, vain, mocking (...) tyrannical and intolerant.”²⁶ In the last instance, Hamlet opts for power rather than truth. This is the typically modern twist, the exchange of truth for certainty.

Hamlet wants to know who he is, and he comes back to the question again and again, but while he is questioning, he is not living and does not know where to turn. This is why Turgenev says that Hamlet is useless to the masses.²⁷ Quixote lives, he knows where he is going, but he does not know who he is. This is why he is mad. A madman is someone who is out of himself, who is not capable of containing himself. Cervantes presents us with the figure of a madman not to write a parody, but to attempt to understand men’s lives from a certain distance, by irony. Yet, as we said at the beginning, to paraphrase Azaña, irony is not in relation to Amadis, but for every man; and more concretely, because of the time and place in which the book was written, for the Spaniard. Cervantes doubtless pushes the figure too far, as El Greco did, in order to make us realize what it means.

We have said that the madman lives outside.²⁸ Quixote does too. He is an eccentric figure. But not anywhere – he lives in the ideal, the ideal which for Hamlet would be madness: to establish the reign of justice and truth on earth.

From the outset, this ideal is impossible. This is why Quixote is a hero. For the hero, in the Greek conception of the world and of humankind, is a demi-god, he is man transcending man. He is something that goes beyond reason, that breaks the bounds of nature. Quixote struggles to fit his life to this idea, and if he fails, he does not doubt, but goes on trying to achieve the idea. The root of this struggle is sacrifice and trust, faith in the truth of the ideal itself, which is in some way magical, supernatural, and cannot be subjected to analysis. He who believes in the ideal must be ready to live the sacrifice to the full.²⁹ To be a hero, you need the strength of an infinite will.³⁰ Quixote, covered in bruises, never doubts the success of his enterprise.³¹ The blows are never interpreted as a failure or a disaster, because the ideal remains immaculate. Success never lay in not receiving blows, but in “assailing the impossible at every step.”³²

Don Quixote lives outside himself, but he lives in peace. In Quixote, despite the debacles, there is peace of mind. There is no inner doubt, even though there are external problems. There is peace, because in every apparent disaster there is a victory, because faith in truth has not been lost and the ideal has not been measured by his own powers.

On the other hand, living outside oneself is not something unreal in itself. This is why Sancho Panza has the role he has. The sense of reality appears in the contrasting points of view. If Quixote’s vision is illusory, is not Sancho’s view also? What is more truly human? If man does not need to live as Quixote does, then why does Sancho Panza follow him?³³

Dulcinea, as Turgenev also points out, plays a major role in the hero’s story, because only someone who loves can dare the impossible. Love itself is something impossible that we have to dare. This impossibility is depicted in the metaphor of a Dulcinea who is so crude and unpleasant compared with such a delicate knight. Quixote, as Turgenev observes, is the very image of a true gentleman – he always minds his manners, because

he is free of conceit.³⁴ The knight of the mirrors rescues the impossible by the purity of his love which, despite the evidence before his eyes, sees a beautiful lady in Dulcinea.

Quixote also confronts the malign spirit in the form of the enchanters who make him think that what he sees is not real. Descartes solves this problem by doubt and ratiocination. Quixote confronts it with bravery. By contrast to “I think, therefore I am”, this knight exists because he has a will.

The highest wisdom is found in the proper use of the will. There is a kind of knowledge in the will which is knowledge in the widest sense of the word, even though it is not representational knowledge. It is the will which saves man, which leads him to true possession of himself, to his own salvation. This is the idea implicit in Don Quixote’s epitaph:

*Yace aquí el Hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.*

*Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.*

Is Quixote’s stance not, perhaps, a bid for a new modernity? Is Quixote, in this interpretation, not the new approach to modernity which the generation of 98 sought? Yet among the writers of 98, all the reflections on this great myth remain on the level of mere aestheticism. Quixote’s true meaning in the realm of ideas has not sunk in.

Carl Schmitt, a twentieth-century German jurist who, like so many other thinkers from widely varying branches of knowledge, has written reflections on Quixote, suggests that the entire work is one great irony. In this, he puts himself in the place of the audience. Cervantes places the public – we might say, the generation of 98 – on the side of human reason, to mock the poor knight, the fantasizing madman. “It seems as if the audience knows what it is laughing about. The question is, whether it is laughing rightly” or, we could add, whether it is laughing about itself. He concludes:

Don Quixote appears in the novel as a good and noble man. His behaviour towards Dulcinea is of a seriousness which surpasses itself despite the humour of the situations. This is not because we feel sorry for the poor madman, but because we can perceive human greatness in this. The audience does not know this. Cervantes is an artist, and he does not show this as though it were of importance, as though it were something we ought to know, even though he himself knows it. This is where the sense of humour in this work is to be found.³⁵

NOTES

¹Julián Marías, *España ante la historia y ante sí misma* (1896-1936), (Espasa Calpe, Madrid, 1997), p. 38.

²*El Secreto de la Filosofía* (Iberia, Barcelona, 1947), p. 179.

³*El Secreto de la Filosofía*, p. 180.

⁴Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, p. 94.

⁵By way of example, I give three texts, by Ganivet, Baroja and Maeztu.

“All peoples have a real or imaginary type which they take to embody their own qualities; (...) Ulysses is the Greek par excellence, in whom all the virtues of an Aryan - prudence, constancy, effort, self-control - are joined to the astuteness and resourcefulness of a Semite (...) Our Ulysses is Quixote, and in Quixote we first perceive a spiritual metamorphosis. The type has been purified still further, and to move he has to free himself from the burden of material concerns, offloading them onto his squire; he can thus go free of worldly concerns, and his actions are unending creation, he is a human prodigy in which everything is idealized if conceived of ideally. Quixote did not exist in Spain before the Moors, or while the Moors were there, but only came into being after the Reconquest. Without the Moors, Don Quixote and Sancho Panza would have been a single man, a poor imitation of Ulysses.” Ganivet, *Idearium español*, (Biblioteca Nueva, Madrid, 1997), p. 150-151.

“If we had to find a literary type for the intensity of the outlying parts of Europe (Baroja’s term for Spain, England and Russia), we would take Quixote, Hamlet or Raskolnikov (...)” Baroja, *La caverna del humorismo*, 1919. In *Visión de España en la generación del 98*. Antología de Textos, J.L. Abellán, (Magisterio Español, Madrid, 1968), p. 442.

“Reader, laugh at my fantasies as I laugh at my disappointments and remember, in your merriment, that you dreamt those dreams with me, because the whole of Spain has been Don Quixote. We were somnambulists who walked the earth believing we were awake.” *Don Quijote o el Amor*, (Biblioteca Anaya, Salamanca, 1964) p. 91.

⁶*Cervantes y la invención del “Quijote”*, in *Obras Completas I*, Méjico 1966 (pp. 1097-1114), p. 1101.

⁷*Cervantes y la invención del “Quijote”*, p. 1108.

⁸*Cervantes y la invención del Quijote*, p. 1109.

⁹*Cervantes y la invención del “Quijote”*, p. 1112.

¹⁰*El porvenir de España*. Letters between Unamuno and Ganivet, in: Angel Ganivet, *Idearium Español*, p. 160.

¹¹*El porvenir de España*, p. 173.

¹²*En torno al casticismo*, p. 101.

¹³Maeztu, *D. Quijote o el Amor*, (Biblioteca Anaya, Salamanca, 1964).

¹⁴Julio Caro Baroja, “El Quijote y la concepción mágica del mundo,” *Revista de Occidente*, 1964, IV, pp. 159-170.

¹⁵Maeztu, *D. Quijote o el Amor*, p. 49.

¹⁶Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, 1926. In: *Visión de España en la generación del 98*. Antología de Textos, J.L. Abellán, p. 450.

¹⁷This is part of the following text from *Camino de Perfección III*: “(...) and victory is often won in this way; at least, even if one does not win, one is not beaten; because if there is no traitor, then if we are not hungry we cannot be beaten. And this hunger cannot be enough for us to be beaten; to die, yes, but not to be defeated.”

¹⁸*El porvenir de España*, p. 175.

¹⁹p. 189.

²⁰Unamuno, *En torno al casticismo*, p. 69.

²¹ABC, 20.3.1998.

²²Unamuno, *En torno al casticismo*, p. 149.

²³Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, 1913. In: *Visión de España en la generación del 98*. Antología de Textos. J.L. Abellán, p. 460.

²⁴Turgenev, *Hamlet et Don Quijote*, in *Romans et nouvelles Complets*, Gallimard, Paris, 1986.

²⁵*Don Quijote o el Amor*, p. 55 ff.

²⁶Turgenev, p. 961.

²⁷Turgenev, p. 954: “Les Hamlets sont en effet inutiles ” la masse, ils ne lui donnent rien, ils sont incapables de la conduire o’Y que ce soit, puisqu’ils ne vont eux m–mes nulle part. Et puis comment conduire, quand on ne sait pas seulement si on a la terre sous les pieds? D’puis les Hamlet m’prisent la masse”.

²⁸Turgenev, p. 949.

²⁹Turgenev, p. 953.

³⁰Maria Isabel Alvira, *Vision de l’homme selon Tèrese d’Avila: Une philosophie de l’heroisme*, Fx de Guibert (D.E.I.L) Paris, 1992. In the chapter “Sainte Thèrese, les conquistadors et Don Quichotte”, p. 200 ff.

³¹Turgenev, p. 962.

³² *Don Quijote de la Mancha*, II, 17: “¿Quien duda señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa (...) Mejor parece, digo, un caballero andante socorriendo a una viuda en algún despoblado que un cortesano caballero requebrando a una doncella en las ciudades. Todos los caballeros tienen sus particulares ejercicios (...). Pero el andante caballero busque los rincones del mundo; éntrese en los más intrincados laberintos; acometa a cada paso lo imposible”.

³³Turgenev writes the following about Sancho Panza: “il se moque de D. Quichotte, il sait fort bien qu’il est fou, mais il quitte á trois reprises sa partie, sa maison, sa femme, sa fille pour suivre cet aliéné; il l’escorte partout, au risque d’encourir mille désagrémements, il lui est dévoué jusquá la mort, il croit en lui, il est fier de lui, et il sanglote, agenouillé au chevet de la misérable couche où son ancien maître se meurt”.

³⁴Turgenev, p. 961.

³⁵Carl Schmitt, *Don Quijote und das Publikum*, in *Die Rheinlande*, 22 (pp 348-350) (1912), pp 350.

GUSTAVO GONZALEZ:
THE POET AND HIS CONSTRUCTIVE TRIPOD

Victor VALEMBOIS (*San José, COSTA-RICA*)

They frequently talk about the national soul, about the national conscience. But they do not say that it has to be constructed. The conscience of a country is created among others by the poets and the artists.

Joaquín García Monge
(Costarican writer and publisher)

Introduction

Gustavo Gonzalez Villanueva, a priest, a Guatemalan citizen and a poet (three complementary identities within him), published a few years ago “Praise in Ancient Guatemala” (*Loa en Antigua Guatemala*), a poetic evocation of his land and his people. Somewhere else I have proved that the subtitle “Voyage into time” (*Cavalcavía del tiempo*) from that volume, truthfully prevails as a thematic axis of the entire author’s work.¹

Now, I would like to view this poem collection in a monographic way and try to unravel its structuring axes. There are three of them. In the first place I see that, evidently, his poems are about a series of romances, whose contents and structure refer to colonial times selecting and applying the literary model that I already pointed out, justifying it from a determined purpose. In relation to it, I would like to explore closer the underlying philosophy of the story. In second place, we will verify the artistic resource that seems so masterly renewed with a series of references to the immediate present of the author and his readers; something that produces a vivid contrast and permanent tensions with the past. Lastly, it is also worthwhile pointing out the intertextual streak of this artistic production with numerous references to the literary world from both sides of the Ocean.

Those axes are assembled one in another, forming a solid tripod, which enables us to sit down and gaze at the surroundings. Or, why not, imagine that it is a text (¿woven?) densely configured? It could be an artistic carpet that could make the most indifferent of the listeners fly (we are dealing with an essentially oral genre), from a constructive memory of “¿where do we come from?, to celestial heights of national cohesion and vision of the future. Someone pointed out that the things to come should be called things to do. Gonzalez Villanueva puts this into practice by using his pen as a tool, language of the thought (it is Cervantes’ expression), but also by the art of saying that he cannot leave indifferent the construction of a nationality. Through art, a brave dialogue with the priests is opened, as represented in Fujiyama proclaiming

the end of history), and the presagers, as Prygogine (with his chaos theory), applied to human activities. We conclude, deriving from Robles, that even if the religious dimension is displaced from its monopoly, it is still valid, as it is, especially in the beautiful epic apparel of Gustavo Gonzalez Villanueva.

History revived

Alonso de Ercilla, as a good Spanish conqueror, starts *La Araucana* with an evocation of a landscape in order to insert the man in it afterwards, by praising the indigenous bravery capable of overcoming natural obstacles. He does it with an apologetic purpose of his own people and his own empire. Something similar happens in the case of Central American chroniclers, who aren't forgotten by Gonzalez, and even appear into scene, as Bernal Díaz del Castillo.

But his focus is another, and since the first invocation, instead of the "Chile, fertile province...", signaling the dependence-obedience to Emperor Felipe II, in Gonzalez case we observe a change in the artistic writing, in the way of writing history. His chant² -because we can maintain that term in both cases-, since the beginning is oriented towards the man, and him in the role of an Emperor with uppercase letter: God. Here is the result, in Tecun Uman's words:

*What's important, truthfully,
Cannot be but man,
And with man his God.*

(verses 6-8)

It is a real Copernican revolution, applied to letters. Even if the initial poem is called Tecun Uman's Chant (*Romance de Tecún Umán*), and there are several allusions to the absent/present Alvarado, his Spanish rival, the initial dialogue seems to overcome that dichotomy of white man versus bronze race. Two characters talk, Tecun and Tepepul. The first, the legendary eponymous hero from indigenous Guatemala, is dying; the other seems to take his place. The most extraordinary is Tecun's own logic. With truthful conscience of "the battles of history", (v.3) he repeats twice that:

*The cultures go through the same things
As men do*

(verses 4-5, reintroduced almost the exactly in verses 35, 39)

He knows he is defeated, technically, but the Spaniards "will go by as we do" (v. 36). This way he seems to accept a new dialogue with Alvarado (v. 54-55) but in a non-coercive and falsely legal context of the "*Requerimiento de Palacios*".³

The lyric speaker, in close association with the author's point of view, observes that something new is appearing into scene. The rival poles do not stand-alone by themselves anymore; it announces the forthcoming of an impure race, but a new one, born from the blending of the indigenous and the spanish. On the robust and

autochthonous stem, there is an external graft, whose genetic and cultural combination, like the classic thesis and an antithesis, leads into a superior category. Paraphrasing a bit Mexican Vasconcelos, the appearance of a cosmic race is seen in the hesitating conscience of Tecun himself:

*Probably just one race
There is just one race, my friend*

(v. 18-19)

From which the lyric speaker simply does echo, in the final verses of this initial poem of a portentous epic breath. It is the thesis that Gonzalez will defend along his long creation: history is to be rewritten, in the case of Guatemala, as an example to others, not in a winner-loser manner (v.2), but in the teleological future that Lamartine so properly synthesized: “The utopies are but anticipated truths.”⁴ As we observe in the poem “chant of the apes” someone stating:

*I suddenly take you out
of the Popol-Vuh, Guatemala*

And pointing out that he will give:

*...the new liberty
born not from the myths (...)
but coming from above,*

Of course we see Gonzalez himself peeking from the back of his interlocutor. There is a syncretic vision from an essentially indigenous base, fitted to a Christian and occidental vision of the world.

Specially in the first three books of the *Loa*, from a total of nine that compose the reconstructed accordeon of Guatemalan events, from the initial symbiosis we find fragmented pieces of an entirely renewed vision of the national history. Sprinkled of Gonzalez own reflections, they generally come from the artistic speaker's voice. For example, lyrically evoking the earthquake that destroyed the very noble and loyal first city, a voice expresses:

*Look backwards, look backwards
And then you will see
That the clocks are not
But eyes without eyelashes
Without eyelashes, without future.*

In the Chant of the Moors of the old city of Guatemala suddenly appear other verses, somewhat moralizing, with concepts around the idea of history:

*Time traces the outline
And that same time
Erases titles and nobilities*

*Battles and heroes
To start all over again.*

Gonzalez does not use circular time, common in certain indigenous cosmogonies, neither linear positivist time from the French School of the Annals, instead he uses a vision of the world which is focused on man and is oriented towards a divine future. To look backwards does not refer to the reactionary look of Manrique, but with that aphorism in automobilists' terms that states that: "God allows to make a U turn". History has a temporal dimension ("traza") for each of us, but it also has a supertemporal dimension ("destraza") where all of us will have to justify our role, in terms that, as we have seen in another paper, recalls the Calderón of the *Great Theater of the World*.

This way Gonzalez does not expect to compete with classic historiography; his is not a simple historic intertext, but his objective is to give it a transcendental dimension: therefore the saying, repeated three times:

*The Canticle of Canticles
Is being rewritten
In this Antiguan afternoon
(Romance from the "Cantar de los cantares antigüeño")*

It deals with a historic present, but it also turns polysemic in a tension towards the present time. Is the historic revived in function of the process of Hominization all through another chant, the poetic.

*The Tension Between Different Centuries
Old Brueghel's Method*

If Gustavo Gonzalez were a "simple" historian, he would have been supplanted by other professionals in the subject, because frequently he seems to commit the worst of the histographic crimes, which is to view what is past with the eyes, and specially with the criteria, of the present. But in function of the adopted perspective, the one of "being to better", in a scatologic and Christian dimension, the temporal interference is a systematic resource for our poet. Those "look backwards" are understood then, not in the sense of judging the ones from the past with our lens, but precisely the opposite: observing until what point the permanent "short-circuit" between the past and the present can sharpen the minds and soften the hearts of the contemporary.

Sometimes, as in the Chant mentioned previously, it is done almost in an incidental way, by means of the verbal expression, and other, when it is used as a less than iconoclast resource. It can be practiced in a explicit manner, as in the Chant of the Nuns (Romance de las Monjas), where it explicitly forces the comparative reference between the XVII and the XX century in the title; but in most of the cases, it occurs *in medias res*, in a sneaky manner, in the same poem; here with allusions in Latin to Freud, Mao and Lenin, named as such, next to a keen allusion to the pansexualist dogmas of the prophet Marcuse. One can also feel between lines the mockery against the voltarian reason. It also mentions figures of other centuries, such as Descartes,

Hegel, Malthus and Marx. Of course that in strict historiography that temporal mixture is heretic, but it serves well as a first example of the resource of anachronism exploited systematically.

The most evident example of the open temporal interference, is possibly found in *The Illustrious Inquisidor's Chant...*, where next to references of the judicial institution for the one he works, the "today's tribunals" are mentioned, as well as are mentioned socialists, marxists and the Kremlin. Additionally, reference is done to old Hegel's dialectic (thesis, antithesis and synthesis). The "search for the truth", repeated in this text, it even seems to anticipate the actual peace process with its concomitant Comision of the Truth (Comisión de la verdad). And even the cruel massacre of Mgr. Gerardi, Bishop in charge of a report of the atrocities committed against the Human Rights, occurred in 1998, seems to be portrayed in the poem.

In this romance, of tremendous temporal interference and forced conclusion to the reader, are presented the following verses:

*Iron or bamboo curtain
Prison of liberty,
And more prison than prison
Is the paper curtain
That hides the truth.*

The evocation of the repressive systems goes further than the barriers of time and space, and at the back of the lyric speaker, Gonzalez does not get tired of denouncing the increasing presence of an abusive fourth power. It is only lacking the reference in an explicit manner to the CNN... with its cult to the image and the empire of the *infotainment*. Gonzalez comes in line with his virulent clerical predecessor, Bartolomé de las Casas. The modern poet also writes to denounce, and as a worthy successor of his chronicler⁵ compatriot, in reference to the contents, he is transformed into his equivalent in the XX Century.

But the examples are abundant, specially in the six first books of the precious poem collection. In the *Chant of the Devils (Romance de los Diablos)*, suddenly kerosene is mentioned, and in the *Rich Uncle (Tío Rico)* one, in the middle of the crusade against the Moors, from at least five centuries ago, appears a scream of a certain Germain famous, but in a period of a musical tendency of the present century: "¡Rock and rollers of the world/come together...! And that is how "Babels" with "steel scaffoldings" are constructed"⁶. And as in the *Chant of the Cardinal... (Romance del Cardenal...)*, in a photographic way, but five centuries old, that is the classic romance, it seems to appear a modern paparazzi named Gonzalez at the foot of "the Pope's ladder, /airport la Aurora".

Very profound and systematic is this poetic resource and it gives a special historiographic sense in *Chant of the Pilgrims (Romance de los Romeros)*. In reference to the time of the first Christmas, appears, shockingly, a reference to "five stars hotels" (with an interference "to the future", from the first century to our present era). But this last phrase also provokes a perspective that goes from the present to the beginning of our era (a new and recommended look "backwards"): a word used for categorizing in

tourism is confused with the Bethlehem's Star... and the veiled allusion to "the bars and the stars" of the United States flag.⁷

This present/past temporal tension is more than once complemented and reinforced by another, the spatial axis, in the poem collection, jumping from Bethlehem (in the Middle East, of course) to Esquipulas (the one in Guatemala, of course)⁸... Other examples of the same resource are found. For example, in the allusions to the "Berlin Wall", cited in the *Chant of the Inquisitor*, colonial Guatemala is present. In the same way, in *Tío Rico's Chant*, there is an open spatial north-south tension, between the Third World ("¡What an underdevelopment!") and images that belong more to the north of the Río Bravo ("...guns of the cowboy"). Uneven fight against the modern "Moors", the truth. In this contemporaneous case, the spatial Reconquest won by the former Spaniards, could well be accepted to be lost in the new version in the American territory... In the *Chant of the dream*, the "Angel of Christmas" is "in search of "bethleemes": it is worthy to highlight the plural, because the toponim was transformed into a generic term of spiritual ubiquitousness.

The group of romances that are linked around the evocation of Christmas, in verbal art terms, seem to recur to the classical anachronism that so artistically was used by the very appreciated painter from Flandes and the universe: Pedro Brueghel. Having to evoke with the magic of his palette the scenes around Jesus birth⁹, he recurs to the majestic *mise en scène*¹⁰ not related to the era or time corresponding to the historical events. In a precious portrait of a general flamenco landscape, with snow, houses, clothing and with an incredible amount of details, all seen from its own circumstance which is too, logically¹¹, the circumstance of its contemporaneous people and his compatriots of northern Europe.

Will Gonzalez then be another artistic "liar" at the back of the cunning histographic reinterpretation as introduced by the old painter? There are immense differences between the cold Flandes and the subtropical Guatemala, but the lines of art are measured with another stick: if between the pictorial and the poetic of the two artists one can also mention the languages, they are united by a spirit of evoked closeness. In each case powerful contextualisations can be seen, always with a profound didactic bias. That is how, still in the same Christmas cycle, in the *Chant of the Virgen de la O* (Romance de la Virgen de la O) we can take a walk through the city of Antigua (Guatemala). It is a tour that should be recommended to the actual turistic authorities of the place. The same way, the flamenco pictures are wonders of the visual and topographic reconstruction of his land. In the *Chant of the Dream*, Christ, surrounded by *tamales*, has also been born for the cab drivers...

In my first study it was proved that with his chants the author has recurred to artistic ways which are centuries old, precisely from the time of Brueghel and Carlos V, not for the aim of nationalistic identification, but for the coincidence in spiritual search. If the rediscovering of the other world originated again the idea of the universal christianization (the word catholic meaning 'over the whole earth'), that vision of the world is what Gonzalez tries to revive. It also seems interesting that in the Flemish work two motive concentrations can be seen. One tours around the Christmas cycle and the

other around the Holy Week, the same as what Gonzalez groups in his sixth and seventh book of the *Loa*; the first refers to the birth of Christ, while the second refers to his death.

***The Artistic Intertext:
Another Way of Making History out of History***

It is not very probable that Gustavo Gonzalez has inspired directly from old Brueghel, but the interferences between the authors move precisely in the powerful reign of the artistic intertext, from which many examples can be found in the *Loa en Antigua Guatemala*. It results impressive, to trace, even in a brief manner, starting with the recurrent presence of the Bible, with a new *Canticle of Canticles*, with the Babel tower, with the new Adan and Eve, Salomon and Abraham that are not dead but who are in the reality and in theater in Antigua, Guatemala.¹²

Within the local inheritance, other from the *Popol Vuh* (mentioned explicitly in the *Romance de Micos*), there is an entire Guatemalan tradition. In relation to it, Gonzalez rescues a peculiar definition: "I understand as indigenous, what it means, born in that place"¹³. He tries to overcome the dichotomies and classifications that, for a long time and forcedly, have conducted to racism and cultural *apartheid*. In the second point, it was already mentioned that Gonzalez's would be a chronicler of the new stamp: 'new whine in old winebags', this time. It is a message originated in the jewish-christian civilisation and a form in the chant with his hispanic octosyllabus but both of them reinterpreted according to the life of this side of the Atlantic. Among others we can find Rafael Landívar, Guatemalan Jesuit exiled in the land of Vergil.¹⁴ From him, it is not to be forgotten that the epic-poetic nature referred explicitly to his chant¹⁵. And in the second, evident are the traces, in Gonzalez *Loa*: for example it ends repeated evocations with:

Guatemala, Guatemala, (...)
my immortal Guatemala!
(He says immortal the first time)

Which undoubtedly is associated with the beginning of the *Rusticatio*¹⁶. However, the difference is that Landívar writes from exile and basically for the Old continent's consumer, while Gonzalez keeps being an authentic Antiguan and writes the first lines for his own people. The lyric speaker points out:

In Guatemala I stay
Guatemala is my passion
(Chant of the advanced sunset)

And of course, don Gustavo shows his face. This feeling, shaped in a dynamic vision of history, is elaborated in a creative manner with the same art of words.

In the *Loa* the Hispanic inheritance is also evidently present, with echoes of the genre of romances, such as in the one of *Cardenal Casariego*, whose saying makes one think of the "Gerineldo, Gerineldo" of the classic verse. The popular influence can also be found, but in contradiction with itself in the *New Chant of Mamburu*, because

he “**didn’t** go to war”... and alike with other allusions that reinforce the temporal tension between the old and the contemporaneous. Those are all examples of literature influenced by literature.

But for Gonzalez the world of the artistic signs is much wider. The theater is most important with all kinds of variants. There are the religious processions, of course, as the popular practices, with the bull that “lets out two, three bad words” (*Chant of the little bulls*). But the most delicious is the theater of life and the show of the *res publica*, which again not only creates the interference of the past/present, already underlined, but also the complementary contrast of illusion versus reality:

*¿Is the theater of the past or of the present?
Theater is theater,
From a village or universal,
And justice is justice
When it searches for the truth*

Having said this in the *Illustrious Inquisitor’s Chant*. Illusion is “dream”, as the romance with that name, which recalls Calderón de la Barca, indeed. From that is derived the incidence of the term *loa*¹⁷, that (as the verb ‘loar’ in Spanish and ‘louange’ in French), refers to a praise, in this circumstance to God, but at the same time it refers to the theatrical form, typically baroque within the pauses of the “Auto Sacramental” theme to which we will come back.

The cinema is the son of the theater and that is why in the *Chant of the Dream* the room is called *Arlequín*. It is not absent in the intertext of the *Loa*, especially in the *Tío Rico’s Romance*. That is why widely surpassing the difficulty of the theatrical evocation in the Dance of Moors and Christians, in its contemporaneous version, with *Donald*, *Superman* and *Batman* as modern invaders, it will be a bit more difficult to throw them out of the Kingdom, even with the *cowboy* guns: interference of languages, époques, and places... This way this poetic fabric, woven with the wool of the own literary and artistic history, can’t but enrich the search of a renewed historical feeling, not only in the people that march in the process of life, but the “Chant of the big heads” (*Romance de los cabezones*).

Poetry and the Construction of the Nationality

The number of times that the author recurs to the art in the art along the *Loa* cannot be a simple folkloric decorum, in the worst sense for tourists, neither the desire of ostentation. Instead, it constitutes a *mise en scène* with a quantity of resources present in the collective imagery of the receptor. With its tremendous and inherent metaphoric capacity, the rich artistic cultural heritage mentioned before causes a great impact in its peculiar meaning and the experience of the historic, which is the poet’s intention.

Gustavo Gonzalez, among his multiple titles, does not have the one of a historian, and neither wants to compete with the great Guatemalan professionals in the area. His purpose, his success, is another: from here and now with the aid of the great quantity of the resources of art in art, and especially with an immense dominion of poetry, he

inculcates again a vision of man in community and transcending based on the Good news. The symbol finally embraces the totality in which the diagnostic and goal agree one with another:

*Life in Antigua was
An auto sacramental*¹⁸

(The Three Wise Men's Romance)

The authors duty, in this case, is then to “overcome the distortions that have been made of History, and search, with patience and humbleness, the Truth and Notable History” of his loved village, Antigua, and his suffering country, Guatemala. Gonzalez himself proclaims then the compelling necessity of re-creating a contemporary *auto sacramental* that is being lived by his people, one that would transcend the theatrical and that would not only be a show for international visitors. “It will suit well the time of the cultural denunciation” he points out¹⁹, but happily the author remembers the great lesson given by his compatriot and fellow citizen Luis Cardoza Aragón: “Poetry is useful when it does not worries about being useful. Supremacy of the free usefulness of the rose.”

Since Homero, that blind man whose blindness didn't prevent him to see deeper, the lyric and epic art has served to unite human collectivities in towns and nations. That was also Landívar's objective, giving himself the duty, even before Bello, of creating Latin-American poetry of historic sense. The boom of the subcontinental novel, since the apparition of Carpentier's *Kingdom of this world* and specially the avalanche of great works and authors of the seventies, generate an authentic new historical novel. But to everyone's surprise, the last decade of the XXth century a Guatemalan poet again activates the cultural inheritance of the historic lyricism, deeply rooted in his country. At the same time, historiography acquires a possible complementary dimension by adding this artistic tool to the classic vision of its task.

The concepts expressed by Amando Robles related to “Religion and postmodernity”, can be applied integrally to the poet Gonzalez and his esthetic work. With his *Loa en Antigua Guatemala*, the author proves that religion conserves its validity, as one of the great discourses of the sense of life and history. A stranger to the time of the Counter Reformation in which the official religion tried to be the only vision of the world, in the present case of the end of this century, the lyric discourse contributes to originate a rich symbolic narration that wakes the interest in the transcendental. Instead of explaining by logic and reason the perplexity of history, with all its contradictions and reverses, the *Loa en Antigua Guatemala* makes one recognize the man and woman in their elevated dimension, of weakness and perennial spiritual needs. It is the resurrection of the religious, whose death, the same as art's, and particularly the deaths of the book and the theater, has been forecasted many times. Curiously, strengthening from the codification and the vision of the world of strong medieval and European roots (such as romance, the praise and the *auto sacramental*), the modern miracle worker blows new life in the vision backwards -and forward- of his national community at the entrance of the XXI century.

NOTES

¹ The text, cited in the bibliography, was presented originally as a paper for a symposium at Antigua Guatemala, on October, 1997; the author thanks the invitation done by Editorial Promesa, Costa Rica, and the great opportunity to meet personally the poet Gustavo Gonzalez.

² In Spanish, “romance” refers to a typical medieval kind of verse.

³ See for example in *La Patria del Criollo*, written by the also Guatemalan Martínez Peláez. It refers to the peculiar “legal” formula of imperial proclamation used by the Spaniards conquering territory for their own.

⁴ Here I involuntarily invoke the evolution of history in the words of Teilhard de Chardin: “vaincues par le Sens de la Terre et le Sens Humain, la haine et les luttes intestines auront disparu aux rayons toujours plus chauds d’Omega”...

⁵ I refer to Gómez Carillo, eleventh figure, by the way a Belgian descendant from his mother’s side. The difference is that Don Enrique recurred to the period’s journalism, here where Gonzalez uses the romance, instrument démodé, but tremendously rescued in this case. In the same poem there is an initial allusion to the chronicles, recurring theme in the various compositions of don Gustavo.

⁶ See in the *Romance de los Amenes*. Also Brueghel illustrates his two pictures referred to the biblic construction of Babel with the visual architectonic resources of his own age.

⁷ The “camisola de estrellas” of the Tito Rico comes of course from the country of the flag with “stars and strips”...

⁸ Another example of a double interference, in time and in space, is found in the *Tío Rico’s Romance*. An open spatial interference between “the Spanish sadness” and the “Guatemalan sadness” is complemented with allusions of “bermudas, tennis shoes”, through a poetic expression from centuries ago...

⁹ I think about “The census in Bethlehem” and “The slaughter of the Innocents”, both from 1566.

¹⁰ Refer to the next point, where the quantity of times in which art in art is recurred to constitutes a *mise en scène* with a tremendous metaphoric capacity, with a tremendous impact in the peculiar sense of the historic.

¹¹ I insist in the use of “logically”... which is now used in a way that doesn’t seem so...It is curious how not artistic mechanisms but strictly commercial ones around Christmas have familiarized us with the inversion of external taken as our own. It is so extreme that a sled, the snow and pine trees are considered normal in a Central American portal it is rather “abnormal” or in other case “special” that someone recurs to a “typical” portal.

¹² Refer to *Romance del Cantar de los Cantares Antigüeño*, the *Romance del nacimiento antigüeño*, the *Romance de los amenes*...

¹³ Refer to the interesting conference “Poetry – History – Ideology in a corner of the world called Antigua, Guatemala”, Casa de Cultura, Antigua, Guatemala, 16-X-1997.

¹⁴ In my other paper I pointed out too that the contemporary poet, is immersed into a tradition, remember the *Georgics* by Vergil of the classic Rome. Refer also to the work of Juan Durán Luzio, “A propósito de una nueva edición bilingüe de la *Rusticatio Mexicana*, de Rafael Landívar”, in the *Revista Ibero-americana*, n° 155-156, april-september, 1991, pp. 591-596.

¹⁵ The ones that have a classic education, had to memorize that of “Arma, virumque cano...” (I sing the weapons and men); the beginning of *Eneída*.

¹⁶ In the *Romance de la Anunciación*, the verse *Salve oh llena de gracias* evidently refers to Mary, but that “Salve” (in Latin also “Bird”) is related directly with the initial part of Rusticatio: “Salve, cara parens, dulcis Guatimala, Salve”.

¹⁷ Refer to *Romance de la casa del Alfarero*, *Romance de la Casa del Talabartero*. *Romance de los Soberbios Gigantes*,...

¹⁸ 17th century allegorical religious play

¹⁹ Expressions from the mentioned conference, about his own historiographic vision.

THE IMAGINE OF EXILE IN JOSEPH BRODSKY'S
A Part of Speech

Antonio Martínez ILLÁN
(University of Navarra, SPAIN)

*Till our nerves are numb and their now is a time
Too late for love or for lying either,
Grown used at last
To having lost,
Accepting dearth
The shadow of death.*

W. H. Auden, *The Exiles*

*What gets left of a man amounts
to a part. To his spoken part.
To a part of speech.*

Joseph Brodsky, *A Part of Speech*

I

During the first days of June of 1972 Joseph Brodsky received an order to leave the Soviet Union. He left his country following a special visa conceded to many soviet Jewish that emigrated to Israel. On June 4th he flew to Vienna where was greeted by Carl Proffer, Professor of Russian Literature at the University of Michigan, with the invitation to become poet in residence at this University. From Vienna the traveled to Krichstetten in order to meet W. H. Auden, greatly admired by Brodsky. We find this episode in on of his essays:

On June 6, 1972, some forty-eight hours after I had left Russia on very short notice, I stood with my friend Carl Proffer, a professor of Russian literature at the University of Michigan (who'd flown to Vienna to meet me), in front of Auden's summer house in the small village of Kirchstetten, explaining to its owner the reasons for our being there.¹

He spent three week in Austria and in Oxford with Auden, and after that he started his period as a poet in residence at the University of Michigan, living in Ann Arbor where helped by the Proffers.

From February and march of 1972, dates of the poems 'The Funeral of Bobó', 'Letters to a Roman Friend', 'Nunc Dimitis'y 'Odysseus to Telemachus' to November of the same year when are dated, 'In the Lake District', and after, '1972' there is an eight-month period in which he didn't wrote. During those two first years as an exile, till Auden's death in 1974 he continued travelling to Oxford an to London to visit him. This remains reflected in his poems, where there are some British

scenes like in 'In the Lake District', 'The Thames at Chelsea' 'In England', poems that were going to be include time after in *A Part of Speech*.

II

A Part of Speech was first published in Russian by the Proffer's publishing house, Ardis, in 1977. *Chast' Rechi: Sikhotvoreniia 1972 - 1976*. The book is composed by 42 poem written before and after his permanent exile from the Soviet Union. In English, it was edited in 1980 by Farras, Straus and Giroux in New York, and titled *A Part of Speech*, in the translation worked the author. This is the edition used for this work.

The difference with the Russian book lies in that the English one is an anthology of till the date unpublished poems in English. Not only from the *Chast' Rechi*, but also from *Ostanovka v pustyne - A Halt in the Wilderness-*, published in Russian in United States by Chekhov Publishing Corporation in 1970, and from the *Konets prekrasnoi epokhi: Stikhovoreniia 1972 - 1976* (The End of a Beautiful Epoch 1964 - 1971) published by Ann Arbor in 1977.

In the English version we find 37 poems of the total of 42 that form *Chast' Rechi*, but 17 poems from the other mentioned books are included. *A Part of Speech* is divided in two titles, 'A Song to No Music' and 'A Part of Speech'. This division distinguishes the poem written before and after of his exile. This anthology is highly representative because cover poems from 1964 to 1978.

When he was questioned about this anthology he answered:

*"Lev Loseff compiled my first books. First of all, for starters, this ought to have been one volume, not two, but out of the publisher's considerations they broke the book into two: The End of a Beautiful Epoch (poems from 1964 to 1971) and A Part of Speech (1972-1976). Well, I could agree with that, because 1972 was a kind of boundary, but it certainly was not a psychological boundary, even though that year I did make my way from one empire to another. I don't see any psychological boundary in my poems of that period, although I do think that, starting with 'The Thames at Chelsea', written in 1974, there is a somewhat different poetics at work. Here, I think, we have more or less different poems, but once again, the fact that this is a different poetics is more or less prepared for this shift, or that was on the wane, or its last gasp, as they say. Only then can you see that it's something different. I don't really understand how you divide all this up into sections and volumes, or even why you have to divide it up at all. Let them follow one after another - like life."*²

III

The very title of the book, *A Part of Speech*, indicates, not only what importance the language is for the poet, but also an exile's dimension, that means, a linguistic exile. A man has to face a new language, "a foreign code of conscience", a different

culture that it's why his relations with his mother tongue becomes more valuable. The poet meets in solitude with his language, that is highly loaded with the things left behind, something all is reflected in this verses of *A Part of Speech*:

*What gets left of man amounts
to a part. To his spoken part. To a part of speech.*

Years later Brodsky reflexioned about the nature and consequences of exile in a Conference titles 'The Condition We Call Exile or Acorns Aweigh' and presented in November of 1987 in Vienna. In this articles explains the notion of a man faced with his language:

One more truth about the condition we call exile is that it accelerates tremendously one's otherwise professional flight -or drift- into isolation, into an absolute perceptive: into the condition at which all one is left with oneself and one's language, with nobody or nothing in between. Exile brings you overnight where it would normally take a lifetime to go. If this sounds to you like a commercial, so be it, because it is about time to sell this idea. Because I indeed wish it got more takers. Perhaps a metaphor will help: to be an exiled writer is like being a dog or a man hurtled into outer space in a capsule (more like a dog, of course, than a man, because they will never retrieve you). And your capsule is your language.³

By considering the language the most important part of the man, what at the end remains in the man, seem to be the work of the poets to name those things of the reality, images of his universe, that, as the grammar rules in linguistic, allow us to know how the part of the life work. The starting point expressed in the title contains at least three clues of these poems. First the value given to the language and to poetry as the most highly expressions of language; secondly, that he is not a political poet, he doesn't tries to fight through his poems; and third, that although he mentions the past, he never seems leaves the present, the past is one more part of his universe, of his language.

1. The importance of the language has been express by the author with these words:

For one in our profession the condition we call exile is, first of all, a linguistic event: he is thrust from, he retreats into his mother tongue. From being his, so to speak, sword, it turns into his shield, into his capsule. What started, as a private, intimate affair with the language in exile becomes fate -even before it becomes an obsession or a duty. A living language, by definition, has a centrifugal propensity-and propulsion; it tries to cover as much grown as possible and as much emptiness as possible. Hence the population explosion, and hence your autonomous passage outward, into the domain of a telescope or a prayer.⁴

2. If we talk about the political dimension of his speech, we should first consider which are the reason that caused his exile. We should speak here about the process in which he was charge for "parasitism" and the trial:

Prosecutting counsel: 'What is your occupation?'

Joseph Brodsky: 'I am a poet'.

Counsel: ‘Who included you in the list of poets’.

Brodsky: ‘Who included me in the list of human beings?’

And we should also talk about his five years sentence in Arkhanglek, a northern Russian region, where he was serving sentence from march of 1964 to November of 1965. In spite of that, the reason that caused this trial was, in our modest opinion, non-political. His poem is any political in the sense that inside of a Totalitarianism society, every individual and free act is as a semicolon in the speech, a full stop, a human creation that because of its independence is building a moral point of reference in the middle of the uniformity, the unreason and the barbarism; like a light-house is a check on the horizon.

In his Nobel Award acceptance lecture Brodsky said:

If art teaches anything – to the artist, in the first place – it is the privates of the human condition. (...) The great Baratinsky, speaking of his Muse, characterized her as possessing an “uncommon visage”. It’s in acquiring this “uncommon visage” that meaning of human existence seems to lie, since for this uncomments we are, as it were, prepared genetically. Regardless of whether one is a writer or a reader, one’s task consist first of all in mastering a life that is one’s own, not imposed or prescribed from without, no matter how noble its appearance may be.

If the human existence sense lies in acquiring that “uncommon visage” we can understand his fifteen-year old decision of leaving the school, as a way to reach that end. That is why his poems are an individual artist creation, the poet’s word facing the empire’s propaganda. Concerned with the fact that language is more ancient than any political form.

Providing that his poems point that, to the relationship between the human being (not only “soviet man”), with another people, with surrounding things, and with the world, *A Part of Speech* expresses, in a first lecture, Brodsky’s particular universe’s loss. Nevertheless, in front of the nostalgia that can eliminated the present, the poet since to be free from any possession (land, time, material goods, love ...) and only afraid of the threat of loosing his language, his sanity or his life. The fear to the solitude, to loosing his memory, both presents in his first poems play here second role. When the poet goes back to his writing after his adventure out of the Soviet Union, he appears as a man with and eye anchored in the past and with the other one locking to the world through a window, but – I insist – as a mere spectator. A man that only preserves his mother tongue, with which he dialogues in solitude with the things, remembering but over all, searching for a faintest or slightest certainty to face up to passage of time:

*A Millennium hence, they’ll no doubt expose
a fossil bivalve propped behind this gauze
cloth, with the print of lips under the print of fringe,
mumbling “Good night” to a window hinge.*

In these four verses the poem seems to say every thing:

1. Reference to the time, when it passage, mentioned with the expression – A

Millennium hence — what is that we all find?

2. Value of word. From the poet will have his words. Because he said “Good night”, we must suppose that he doesn’t grudge against anybody.

3. And also, here we can sense his isolation, surrounded by the things, in this case, he is talking to a window hinge.

According to the author in the named conference, *The Condition We Call Exile*, the exile’s nature, apart from the loss and the uprooting, supposes:

A. An humility lesson, *It is saddening because if there is anything good about exile, it teaches one humility.*⁵

B. A metaphysical condition, *For other truth of the matter is that exile is a metaphysical condition. At least, it has a very strong, very clear metaphysical dimension; to ignore or to dodge it is to cheat yourself out of the meaning of what has happened to you, to doom yourself into remaining forever at the receiving end of things, to ossify into an uncomprehending victim.*⁶

C. And writer in the exile he is of an elegiac disposition. *He will stick in his writing to the familiar material of his past, producing, as it were, sequels to his previous works. Approached on this subject, an exiled writer will most likely evoke Ovid’s Rome, Dante’s Florence, and — after a small pause — Joyce’s Dublin.*⁷

IV

A Part of Speech (the group of poems o the big poem titles homonymous) is composed by 15 poems in the English compilation — five less than in the Russian text. In this point I’m trying to talk about them, following the order established by the poet in the English edition.

Poem I

*I was born and grew up in the Baltic marshland
by zinc-gray breakers that always marched on
in twos. Hence all rhymes, hence that wan flat voice
that ripples between them like hair still moist,
if it ripples at all. Propped on a pallid elbow,
the helix picks out of them no sea rumble
but a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
on the burner, boiling — -lastly, the seagull’s metal
cry. What keeps hearts from falseness in this flat region
is that there is nowhere to hide and plenty of room for vision.
Only sound needs echo and dreads its lack.
A glance is accustomed to no glance back.*

The first thing that must be pointed our is that they show a man that looks through a window, and what he sees leads him to recognize, remember, or just observe to what surrounds him. In a word, this compilation of poems can be understood as an answer to the judge in the mentioned trial:

To be a poet. You didn't attempt to go to university, where people are trained ..., where they're taught?

And the explanation to the origin of his poetry is found by the poet in his own verses, in the stanza that introduces these poems. The poet says that the cause of his rhymes, of his voice is in the fact that he was born in the Neva's marshland. Then he builds his evocation of this city – St. Petersburg, Peter – not as a universe to return to, but rather as an element that is in the origin of his language.

There is something in the city that puts it on a level with the poetry. The presence of the sea and the land at the same time. Living in this city supposes living with the fear of the tide to come in, it is not solid ground, but at the same time it is not the sea, it is the duality of the nature in which Petrus I decided to built this city. This double nature might symbolize the uncertainty as a feature of the artist own way:

*Whereas in the business of writing what one accumulates is not expertise but uncertainties. Which is but another name for craft.*⁸

Poem II

*The North buckles metal, glass it won't harm;
teaches the throat to say, "Let me in."
I was raised by the cold that , to warm my palm,
gathered my fingers around a pen.
Freezing, I see the red sun that sets
behind oceans, and there is no soul
in sight. Either my heel slips on ice, or the globe itself
arches sharply under my sole.
And in my throat, where a boring tale
or tea, or laughter should be the norm,
snow grows all the louder and "Farewell!"
darkens like Scott wrapped in a polar storm.*

In this travel to the origin of the language, in his own case, to his poetry, the poet appears his self as a man wounded by the cold. *I was raised by the cold that, to warm my palm,/ gathered my fingers around a pen.* We find another reference to this in an Auden verse loved by Brodsky. *Burst like a pipe: the cold had made a poet.*⁹ If the tide in the first poem beats the rhythm of his language that, as the waves, becomes a permanent going back and forward, the cold becomes a shadow of the poet that leads him to the writing in the searching of warm. Cold and loneliness appear together: *Freezing, I see the red sun that sets/ behind oceans, and there is no soul/ in sight.*

We could wonder what is the word that born his pen and that is able of keeping him out of the cold, and what is its shape (form). We find that it is not the common things of any life: *boring tale or tea, or laughter*, but a good by is darkening, becoming the deep night, the whole darkness. *"Farewell!" darkens.* Here we find the metaphysical fear that has been mentioned as one of the exile's dimensions.

The verse that he employs, stanzas formed by four verses which rhyme alternative the first with third verse and the second with the forth, it known as a serventesio. This form is used in the

Provençal poetry which contained a high satiric mood. The poet chooses this form, for many reasons, one of them could be because as he said:

One who writes a poem writes it because the language prompts, or simply dictates, the next line,¹⁰ as he is also know, Language and, presumably, literature are things that are more ancient and inevitable, more durable than any form of social organization. The revulsion, irony, or indifference often expressed by literature toward the state is essentially the reaction of the permanent -better yet, the infinite- against the temporary, against the finite.¹¹

Poem III

*From nowhere with love the enth of Marchember sir
sweetie respected darling but in the end
it's irrelevant who for memory won't restore
features not yours and no one's devoted friend
greet you from this fifth last part of earth
resting on whalelike backs of cowherding boys
I loved you better than angels and Him Himself
and am farther off due to that from you than I am from both
of them now late at night in the sleeping vale
in the little township up to its doorknobs in
snow writhing upon the stale
sheets for the whole matter's skin-
deep I'm howling "youuu" through my pillow dike
many seas away that are milling nearer
with my limbs in the dark playing your double like
an insanity-stricken mirror.*

This poem seems to be at the first side a sort of experiment, a poet's aim to walk through the absurd ways of the reality using the language in the same absurd way. This can be seen in:

A. In the lexical game, v.gr. *Marchember* – taken from Gógol, *Diary of a Madman*, “86th Martober, between day and night...”

B. In his syntactic coupling and paradox: *I loved you better than angels and Him Himself/ and am farther off due to that from you than I am from both.*

Here acquires and epistolary structure, appear in the Russian edition, opening *Chast Rech*. Hence, it can be inferred that may be at the beginning the author wanted this to be a sort of preface, resembling those ancient books written from the exiles that has type of epistolary foreword, v.gr., Ovid's *Ex Ponto*.

Brodsky writes *from nowhere*, that is later concrete with *from this fifth last part of earth*. That is the way to express his own loneliness, but also the fact of being far away from his country an the feeling of being lost. According to professor Kline, *The traveler sees many countries; the exile sees only one: 'nonhomeland'*.¹²

Poem IV

A list of some observations. In a corner, it's warm.

A glance leaves an imprint on anything it's dwelt on.

*Water is glass's most public form.
 Man is more frightening than his skeleton.
 A nowhere winter evening with wine. A black
 porch resist an osier's stiff assaults.
 Fixed on an elbow, the body bulks
 like a glacier's debris, a moraine of sorts.
 A millennium hence, they'll no doubt expose
 a fossil bivalve propped behind this gauze
 cloth, with the print of lips under the print of fringe,
 mumbling "Good night" to a window hinge.*

In most of the part of this great poem the poet expresses his feeling of being in "nowhere's land" and in this place becomes a mere spectator. The sight distinguishes between what is superficial and what is not, and the verses are chained as *A list of some observations*, ending always into an imagine that establishes the distance between the past and the present where he is, *A nowhere winter evening with wine*. Here the fear of the time, symbolized with the physical degradation is confronted to the word: *a fossil bivalve (...) mumbling "Good night"*.

Poem V

*I recognize this wind battering the limp grass
 that submits to it as they did to the Tartar mass.
 I recognize this leaf splayed in the roadside mud
 like a prince empurpled in his own blood.
 Fanning wet arrows that blow aslant
 the check of a wooden hut in another land,
 autumn tells, like geese by their falling call,
 a tear by its face. And as I roll
 my eyes to the ceiling, I chant herein
 not the lay of that eager man's campaign
 but utter your Kazakh name which till now was stored
 in my throat as a password into the Horde.*

In this poem and in many of the following, the poet uses a verse and rhyme that resemble an Greek elegiac couplet. Bordsky's elegiac doesn't deal with the love and disenchant, — although love is present and the lover can be found as an implicit poem's addressee. His verse face the bite of the time, considered an heroic action for the whole humanity. In order to emphasize this he created in his poem the echo of medieval lays with the rhyme of the verse, anaphors, reference to elements of nature, couplet, archaisms form the *Slovo o pulko Igoreve*. Here, the Igor's lay and old Russian hero becomes in a non-hero, because as he Brodsky says: *For in a real tragedy, it is not the hero who perishes; it is the chorus.*¹³ Following the words of the Boyan in his famous lays it is the end of this poem.

*And as I roll / my eyes to the ceiling, I chant herein/ not the lay of that eager
 man's campaign/ but your Kazah name wish till now was stored/ in my throat as a
 password into the Horde.*

Poem VI

*A navy-blue dawn in a frosted pane
 recalls yellow streetlamps in the snow-piled lane,
 icy pathways, crossroads, drifts on either hand,
 a jostling cloakroom in Europe's eastern end.
 "Hannibal..." drones on there, a worn-out motor,
 parallel bars in the gym reek with armpit odor;
 as for that scary blackboard you failed to see through,
 it has stayed just as black. And its reverse side, too.
 Silvery hoarfrost has transformed the rattling bell
 into crystal. As regards all that parallel –
 line stuff, it's turned out true and bone-clad, indeed.
 Don't want to get up now. And never did.*

The scene has changed, but not the man who looks to it through the window. The present landscape remains him the past ones. The city evoked on these lines doesn't look for the grandiloquence but rather coarse, the main parallelism that organizes these poems is that between language and life. When Brodsky looks backward he tries to understand his present voice. That is why the trip is not to revive the past but only to remember, and he remembers his school's days and nothing seems to be changed when he says, *Don't want to get up now. And never did.*

Poem VII

*You've forgotten that village lost in the rows and rows
 of swamp in a pine-wooded territory where no scarecrows
 ever stand in orchards: the crops aren't worth it,
 and the roads are also just ditches and brushwood surface.
 Old Nastasya is dead, I take it, and Pesterev, too, for sure,
 and if not, he's sitting drunk in the cellar or
 is making something out of the headboard of our bed:
 a wicket gate, say, or some kind of shed.
 And in winter they're chopping wood, and turnips is all they live on,
 and a star blinks from all the smoke in the frosty heaven,
 and no bride in chintz, at the window, but dust's gray craft,
 plus the emptiness where once we loved.*

The main fear of the time going by seems to be to forget, but the poet doesn't experiment it. Opposed to what he said to his lover, *You've forgotten that village lost in*, Brodsky, *but dust's gray craft*, but overall or in these he looks the emptiness and the solitude, *plus the emptiness where once we loved*, but he never forges.

Poem VIII

*In the little town of which death sprawled over the
 classroom map
 the cobblestones shine like scales that coat a carp,
 on the secular chestnut tree melting candles hung,
 and a cast-iron lion pines for a good harangue.*

*Through the much laundered, pale window gauze
a tram rattles far off, as in days of yore,
but no one gets off at the stadium any more.
The real end of the war is a sweet blonde's frock
across a Viennese armchair's fragile back
while the humming winged silver bullets fly,
taking lives southward, in mid-July.*

The memories become conscience of the present, but they are never an escape. Between his childhood's memories we find the German's siege of World War II over his city. The deaths of the tragedy are enormous and overall anonymous for a poem. The search of this "uncommon visage" gives to those unknowns victims, personal life and face, because the tragedy always is lived like a personal drama, as he remembers: *The Second World War exits on the level of personal tragedies, never adding up to any cumulative notion or concept such as Armageddon.*¹⁴

Poem IX

*As for the stars, they are always on.
That is, one appears, then others adorn the incline
sphere. That's the best way from there to look upon
here: well after hours, blinking.
The sky looks better when they are off.
Though, with them, the conquest of space is quicker.
Provided you haven't got to move
from the bare veranda and squeaking rocker.
As one spacecraft pilot has said, his face
half sunk in the shadow, it seems there is
no life anywhere, and a thoughtful gaze
can be rested on none of these.*

With his language he tries to give a name to the permanent things, in order to make the sight stop. The permanent faces the tragedy, passage and solitude. In this case the permanent is, *As for the stars, they always on*. And the poet's fears not to find anything perdurable, that would be the loss of everything, this express his metaphysic's fear too.

Poem X

*Near the ocean, by candlelight. Scattered farms,
fields overrun with sorrel, Lucerne, and clover.
Toward nightfall, the body, like Shiva, grows extra arms
reaching out yearningly to a lover.
A mouse rustles through grass. An owl drops down.
Suddenly creaking rafters expand a second.
One sleeps more soundly in a wooden town,
since you dream these days only of things that happened.
There's a smell of fresh fish. An armchair's profile
is glued to the wall. The gauze is too limp to bulk at*

*the slightest breeze. And a ray of the moon, meanwhile,
draws up the tide like a slipping blanket.*

Observing what surrounding him and watching around him, he names his yearning. *Toward nightfall, the body, like Shiva, grows extra arms / reaching out yearningly to a lover.* That seems to be traveling from the present to the past, and them again to the present. But he rarely pays any attention to the future.

One sleeps more soundly in a wooden town, / since you dream these days only things that happened. What the poet is really worried about is the continuity of the life; that is reflected in the same continuity the language and the poem.

Poem XI

*The Laocoön of a tree, casting the mountain weight
off his shoulders, wraps them in an immense
cloud. From a promontory, wind gushes in. A voice
pitches high, keeping words on a string of sense.
Rain surges down; its ropes twisted into lumps,
lash, like the bather's shoulders, the naked backs of these
hills. The Medhibernian Sea stirs round colonnaded stumps
like a salt tongue behind broken teeth.
The heart, however grown savage, still beats for two.
Every good boy deserves fingers to indicate
that beyond today there is always a static to-
morrow, like a subject's shadow to predicate.*

As light certainty maintains that faith in the continuity of the time.

Every good boy deserves fingers to indicate / that beyond today there is always a static to-/morrow, like subject's shadowy predicate. So, if it is possible for the language to continue — naming the part of life — hence we could believe — because we possess the word to name it — in the continuity of the life, that is maybe, the eternity.

Poem XII.

*If anything's to be praised, it's most likely how
the west wind becomes the east wind, when a frozen bough
sways leftward, voicing its creaking protests,
and your cough flies across the Great Plains to Dakota's forests.
At noon, shouldering a shotgun, fire at what may well
be a rabbit in snowfields, so that a shell
widens the breach between the pen that puts up these limping
awkward lines and the creature leaving
real tracks in the white. On occasion the head combines
its existence with that of a hand, not to fetch more lines
but to cup an ear under the pouring slur
of their common voice. Like a new centaur.*

But now is the moment to remember that the poet doesn't create the language because it exists before.

The poet, I wish to repeat, is language's means for existence — or, as my beloved Auden said, he is the one by whom it lives. I who write these lines will cease to be; so will you who read them. But the language in which they are written and in which you read them will remain, not merely because language is a more lasting thing than mar, but because it is more capable of mutation.¹⁵

And then the poet is just as mere instrument used by the language itself in order to exist. Hence, the man only can write the echo that he hear, and because that, the imagine — frequently in this author- that show us a man with his hand in his ear.

*On occasion the head combines
its existence with that of a hand, not to fetch more lines
but cup an ear under the pouring slur
of their common voice. Like a new centaur.*

Poem XIII

*There is always a possibility left — to let
yourself out to the street whose brown length
will soothe the eye with doorways, the slender forking
of willows, the patchwork puddles, with simply walking.
The hair on my gourd is tired by a breeze
and the street, in distance, tapering to a V, is
like a face to a chin; and a barking puppy
flies out of a gateway like crumpled paper.
A street. Some houses, let's say,
are better than others. To take one item,
some have richer windows. What's more, if you go insane,
it won't happen, at least, inside them.*

If the poet has stabilized a parallelism between life and language before, we could think that the silence would be equivalent of the death. Maybe, by escaping from what has an end the poet seeks images that mean longitude, continuity and the murmur of life, something that the poet is afraid of stopping hearing:

*There is always a possibility left -to let
yourself out to the street whose brown length*

Brodsky is also afraid of going insane in the silence, in his solitude.

*What's more, if you go insane,
it won't happen, at least, inside them.*

Poem XIV

*...and when "the future" is uttered, swarms of mice
rush out of the Russian language and gnaw a piece
of ripened memory which is twice
as hole-ridden as real cheese.*

*After all these years it hardly matters who
or what stands in the corner, hidden by heavy drapes,
and your mind resounds not with a seraphic "doh,"
only their rustle. Life, that no one dares
to appraise, like that gift horse's mouth,
bares its teeth in a grin at each
encounter. What gets left of a man amounts
to a part. To his spoken part. To a part of speech.*

The exile for a poet has a linguistic dimension, as has been noted. Through his mother tongue — he Russian language — Brodsky evokes his culture, tradition, a literacy's universe and of that he is loosing step by step.

And opposed to the destructive power of the death an time that increase with the exile, the poet places the language, that as the only thing that will be remained.

*What's gets left of a man amounts
to a part. To his spoken part. To a part of speech.*

NOTES

¹ Brodsky, J. *Less Than One, Selected Essays*, London,, 1987, p. 374.

² En Volkov, S. *Conversation with Joseph Brodsky*, p. 289, op.cit. Esta cita pone en tela de juicio la afirmaciyn hecha al principio al hablar de una posible evoluciyn en la poesiya de Brodsky. El poeta insiste aquyn mbs en la sentaciyn de continuidad, que sn se observa en estos poemas.

³ Brodsky, J. *On a Grief and Reason, Essays*, New York, 1994, p. 32.

⁴ Ibid, p. 32.

⁵ Ibid, p. 25.

⁶ Ibid, p. 25.

⁷ Ibid, p. 27.

⁸ Brodsky, J. *Less Than One, Selected Essays*, London, 1987, p. 17.

⁹ Auden, W. H. *Collected Poems*, 1984, 'Rimbaud', p. 181.

¹⁰ Brodsky, J. *On Grief and Reason*, op. cit., p. 57.

¹¹ Brodsky, J. *On Grief and Reason*, op. cit., p. 46.

¹² Kline, G. Kline, George 'Variations on the Theme of Exile' in Loseff, Lev and Polukhina, V. Ed. *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, London, 1990, p.71.

¹³ Brodsky, J. 'Uncommon visage', in *On Grief and Reason*, op. cit., p., 54.

¹⁴ Brodsky, J. 'Literature and War, the Soviet Union, The Times Literary Supplemente, pp. 543-544, 17th of May of 1985, ne 4285.

¹⁵ Brodsky, J. 'Uncommon visage', in *On Grief and Reason*, op. cit., p., 57.

АННА АХМАТОВА. ЖИЗНЬ И ТЕКСТ

Ольга РУБИНЧИК

“Не могу видеть, как человек превращается в текст”, — сказала однажды некая женщина-филолог своей подруге-поэтессе, когда та хотела дать ей свои стихи. “Думаешь, мне неинтересно? Интересно. Просто я не могу видеть, как человек превращается в текст”, — и отказалась читать. (К Ахматовой эта история прямого отношения не имеет.)

Я подумала тогда: пожалуй, хорошо, что она так сказала. Хорошо, что жизнь иногда сопротивляется искусству. И мне вспомнились слова замечательного человека — Нины Алексеевны Князевой, которая много лет работала в Литературном клубе ленинградского Дворца пионеров и вырастила множество поэтов, “хороших и разных”: “А мне, Оленька, дожди Пастернака дороже, чем настоящие дожди”. Нина Алексеевна поклонялась искусству. Но она любила не только стихи — она любила детей: “Вы были не дети, Оленька, вы были ангелы”. Тут все-таки была гармония.

Без искусства, конечно, невозможно. Язык, вера и искусство родились вместе с человеком, родили человека. И в то же время, чем дальше, тем больше, искусство несет в себе разрушительное начало: опасность произвола. В руках художника жизнь легко превращается просто в материал для творчества, люди — в марионеток. Роль художника подобна роли Бога-творца. И тут как с Богом: мы хотим быть Его творением, но не хотим быть игрушкой в Его руках. Художник может заиграться. “Для красного словца не пожалеет и отца”, — это не о человеке искусства, это о человеке вообще: человек постоянно находится в процессе творчества. Художник в этом смысле лишь квинтэссенция человека. Он может стать творцом-чудовищем, причем жертвами его экспериментов окажутся не только другие люди, не только жизнь вообще, но и он сам, его собственная жизнь. “Все на продажу”, — сказал об этом Вайда.

Думаю, что эту опасность в той или иной степени чувствовал и чувствует любой человек искусства. Прежде всего — искусства Нового времени. С тех пор, как художник перестал творить в Боге, обрел независимость от канона и ставит на всем, что делает, собственное имя, эта опасность неизменно растет. О постмодернизме в этом плане можно сказать, что он сознательно заигрывается, что у художника постмодернизма ослаблено чувство самосохранения, воля к жизни.

Исповедально и предостерегающе звучат слова Иосифа Бродского в его эссе о Достоевском “Власть стихий”: “Но не одной достоверности ради герои Достоевского с почти кальвинистским упорством обнажают перед читателем душу. Что-то еще заставляет Достоевского выворачивать их жизнь наизнанку и разглядывать все складки и морщинки их душевной подноготной. И это не стремление к Истине. Ибо результаты его инквизиции выявляют нечто большее, нечто превосходящее саму Истину: они обнажают первичную ткань

жизни, и ткань эта неприглядна. Толкает его на это сила, имя которой — всеядная прозорливость языка, которому в один прекрасный день становится мало Бога, человека, действительности, вины, смерти, бесконечности и Спасения, и тогда он набрасывается на себя”.

У меня, естественно, нет никаких рецептов, как должен вести себя художник. Я думаю, что в соотношении “жизнь / искусство” важно обрести чувство меры, и у каждого оно свое. Я попытаюсь лишь поразмышлять о том, каким было это соотношение у Анны Ахматовой.

*Самой себе я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом
Без имени, без плоти, без причины.*

Так писала Ахматова во “Второй” “Северной элегии”. Появившись в литературных кругах Петербурга в качестве жены поэта Николая Гумилева, она, по воспоминаниям Корнея Чуковского, была похожа “на робкую пятнадцатилетнюю девочку”. Однако вскоре она стала держаться совсем иначе: “...в ее глазах, и в осанке, и в ее обращении с людьми наметилась одна главнейшая черта ее личности: величавость. Не спесивость, не надменность, не заносчивость, а именно величавость: “царственная”, монументально важная поступь, нерушимое чувство уважения к себе, к своей высокой писательской миссии”. Ахматова нашла свой образ: тот, который множество раз отразили воспоминания о ней, обращенные к ней стихи, ее портреты (прижизненных портретов Ахматовой на сегодняшний день мы знаем около двухсот). Конечно, процесс обретения себя шел постепенно, но были в этом процессе и заметные вехи.

Одной из первых вех стал выбор псевдонима. Анна Горенко взяла псевдоним “Анна Ахматова” еще до свадьбы с Гумилевым. Тогда она писала посредственные стихи. Быть поэтессой считалось для дворянской девушки не вполне приличным, и отец просил ее не срамить его имени. “И не надо мне твоего имени”, — ответила ему дочь и стала печатать свои стихи под псевдонимом, о котором замечательно сказал Бродский в своем эссе “Муза плача: “...пять открытых “а” обладали гипнотическим эффектом и естественно поместили имени этого обладательницу в начало алфавита русской поэзии. В каком-то смысле это имя оказалось ее первой удачной строчкой, запоминающейся тотчас своей акустической неизбежностью...”

Однако юная поэтесса выбрала псевдоним “Анна Ахматова” не только из-за его магического звучания. С этим псевдонимом обретала силу и другая магия: магия мифа. “Что касается псевдонима, выбор его был подсказан тем обстоятельством, что со стороны матери линия Горенок восходила к последнему хану Золотой Орды, Ахмату, прямому потомку Чингисхана. “Я — чингизидка”, — говаривала Ахматова не без гордости...” Здесь Бродский повторил получивший большое распространение миф, бытовавший в семье Ахматовой или, что вероятнее, созданный ею самой.

Свою прабабку Прасковью Федосеевну, в девичестве Ахматову, умершую

задолго до ее рождения, Анна Андреевна называла княжной Ахматовой и создала образ “бабушки-татарки” в “Сказке о черном кольце”:

*Мне от бабушки-татарки
Были редкостью подарки:
И зачем я крещена,
Горько гневалась она..*

На самом деле, Прасковья Федосеевна Ахматова была не татарской княжной (княжеского титула Ахматовы не имели), а русской дворянкой. Как показывает исследование, проведенное В. А. Черных, происхождение Ахматовых от хана Ахмата никакими документами не подтверждается. Из воспоминаний деда Анны Ахматовой Э. И. Стогова, женившегося на дочери Прасковьи Федосеевны — Анне Егоровне Мотовиловой следует, что Прасковья Федосеевна жила с мужем в патриархальной простоте, в имении, расположенном близ Симбирска, и, как большинство русских женщин того времени, не умела ни читать, ни писать.

Миф о бабушке-татарке, завещавшей внучке кольцо, перешел из поэзии в жизнь. Один из главных адресатов ахматовской лирики, художник-мозаичист Борис Анреп писал в своих воспоминаниях “О черном кольце”: “Бабушка завещала Анне Андреевне “перстень черный”. “Так сказала: “Он по ней, / С ним ей будет веселей””. В Англии такие кольца в свое время назывались “траурными”. Кольцо было золотое, ровной ширины, снаружи было покрыто черной эмалью, но ободки оставались золотыми. В центре черной эмали был маленький брильянт. А. А. всегда носила это кольцо и приписывала ему таинственную силу”. Борис Анреп получил это кольцо от Ахматовой в подарок. Однако оно не могло быть завещано ей не только прабабушкой Прасковьей Федосеевной Ахматовой, но и бабушкой Анной Егоровной Мотовиловой: Анна Егоровна также умерла за много лет до рождения внучки. Вероятнее всего, происхождение черного кольца с брильянтом проясняет следующая дневниковая запись Анны Ахматовой, относящаяся к бабушке Анне Егоровне: “Она умерла, когда маме было 9 л<ет>, и в честь ее меня назвали Анной. Из ее фероньерки сделали несколько перстней с брильянтами и одно с изумрудом...”

Воспоминания Э. И. Стогова, проливающие свет на историю рода Анны Ахматовой и по-своему замечательно интересные, были опубликованы журнале “Русская старина” в конце XIX века, а затем в 1903 году. Ахматова знала об их существовании, но нет, кажется, никаких подтверждений тому, что она их читала. Миф о прабабке, которая была татарской княжной-чингизидкой и завещала внучке свой черный перстень, был для нее, несомненно, важнее любых точных сведений. В записной книжке 1963 года она писала: “[Дед] Чингиз-хан. Дед Ахмат. Его смерть. Русский убийца. Крестный ход из Срет<енского> монастыря в честь этого дня. Конец ига”.

К своей родословной Ахматова относилась как к сырому материалу, который следовало переосмыслить, отобрав то, что могло помочь определить ее место в истории России и в истории русской культуры. “В семье никто, сколь-

ко глаз видит кругом, стихи не писал, только первая русская поэтесса Анна Бунина была теткой моего деда Эразма Ивановича Стогова”, — записала она в 1964 году. Между тем, Анна Бунина была столь далекой родственницей Стоговым, что сам Эразм Иванович, называвший ее “теткой”, не знал степени этого родства. А для Ахматовой, упоминавшей далеко не всех своих родственников, подчеркнуть именно это родство было важно. Ибо, как и в случае с прабабкой — татарской княжной и чингизидкой, Ахматова таким образом вписывала себя в определенную традицию и как бы отождествляла себя с теми, о ком вспоминала. Если Анна Бунина (важно, что Анна) была “первой русской поэтессой” далекого прошлого, то Анна Ахматова была первой поэтессой серебряного века. Первой — во всех смыслах и отодвигая все остальные имена.

Пересозданию с самого начала подлежала не только родословная, но и собственная биография. Многие мемуаристы отмечают, что Ахматова не любила Чехова, не признавала той России, которая вставала на его страницах: “...она обрушилась на Чехова, обвиняя его в том, что его мир покрыт какой-то ужасной тиной, что его пьесы тоскливы, что в его мире нет героев и мучеников, нет темного, нет духовных высот”; “Чехов изобразил русского школьного эллиниста как Беликова. Человек в футляре! А русский школьный эллинист был Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред!” Мне кажется, прав А. Г. Найман, объясняющий это желанием Ахматовой уйти от “чеховской” истории своей юности. В “Рассказах об Анне Ахматовой” А. Г. Найман пишет: “Быт, изображенный Чеховым, это реальный быт быт “Чужих, грубых и грязных городов”, большую часть детства и юности окружавший и угнетавший Аню Горенко, который Анна Ахматова вытеснила не только из биографии, но и из сознания херсонесским и черноморским привольем и царскосельским великолепием. В письмах 1906–1907 годов, адресованных confidentу, отчетливо проступает слой чеховской стилистики: <...> “Уж, конечно, мне на курсах никогда не бывать, разве на кулинарных”, “Денег нет. Тетя пилит. Кузен Демьяновский объясняется в любви каждые пять минут (знаете слог Диккенса?)” <...> “Мне вдруг захотелось в Петербург, к жизни, к книгам”...”

Киевскую юность Ахматова вспоминать не любила. Зато часто вспоминала время, когда она каждое лето проводила на Черном море, близ развалин античного города Херсонеса. Вспоминала “дикую девочку”, “последнюю херсонидку”: быть “последней”, завершать традицию не менее почетно, чем ее открывать. В 1914 году, в первый период славы, Ахматова создала каноническую версию своей юности в поэме “У самого моря”, в которой рассказала о двух девочках-близнецах. Одна из них — христианка, с большими ногами и кротким сердцем, годами лежит в постели и вышивает плащаницу. Другая — язычница, родня рыбам и чайкам, песней приманивает с моря царевича и верит, что станет царицей. Образы двух девочек-близнецов символически очертили внутренний мир будущей Анны Ахматовой, о которой Борис Анреп писал их общему другу Николаю Недоброву: “Она была бы Сафо, если бы не ее православная изнеможденность”. Его слова относятся не к Ане Горенко, а к Анне Ахматовой — уже создавшей поэму “У самого моря”, уже осознавшей ту антино-

мию, на которой будет строиться ее характер, образ, судьба. В 1946 году именно эта, ясно просматривающаяся в творчестве Ахматовой антиномия, позволит Жданову сформулировать хамскую формулу: “полумонахиня-полублудница”.

Но не выбор псевдонима, не игра со своей родословной и биографией были главными для Ахматовой в процессе формирования ее образа. Гораздо важнее было по-настоящему осознать себя поэтом.

В записных книжках 60-х годов Ахматова вспоминала, что в 1910 году прочла (еще в корректуре) сборник стихов Иннокентия Анненского “Кипарисовый ларец”, который дал ей Гумилев, и “что-то поняла в поэзии”. В том же году стихи “пошли ровной волной, до этого ничего похожего не было. Я искала, находила, теряла. Чувствовала (довольно смутно), что начинает удаваться. А тут и хвалить начали. А вы знаете, как умели хвалить на Парнасе серебряного века!” Ахматова послала несколько стихотворений Брюсову с просьбой ответить, надо ли ей заниматься поэзией. Брюсов промолчал. Но писать она не перестала. И благословение все-таки пришло, хотя и не от Брюсова. Гумилев, у которого было уже некоторое положение в литературных кругах, прежде не одобрял ее опыты. Его отношение к стихам жены изменилось в 1911 году. Ахматова часто вспоминала эпизод, видимо, имевший для нее в свое время большое значение: “25 марта ст<арого> стиля (Благовещенье) Гумилев вернулся из своего путешествия в Африку (Аддис-Абеба). В нашей первой беседе он между прочим спросил меня: “А стихи ты писала?” Я, тайно ликуя, ответила: “Да”. Он попросил почитать, прослушал несколько стихотворений и сказал: “Ты поэт — надо делать книгу”. Случайно ли рядом с датой Ахматова указала: “Благовещенье”? В этот день ей была дана “благая весть” о рождении поэта.

Книга стихов “Вечер” (1912 год) и, в особенности, книга “Четки” (1914 год) подтвердили оценку Гумилева: они принесли Ахматовой славу. В эти годы сформировался самостоятельный, никого не напоминающий поэтический стиль “ранней” Ахматовой. А в облике и в манере держаться появилась царственность, связанная с осознанием ею своей миссии поэта.

*Нельзя назвать ее красивой,
Но в ней все счастье мое.*

Так писал о ней Гумилев. Однако вскоре царственность сделала облик Ахматовой эталоном красоты: ей стали подражать в манере держаться и одеваться так же, как подражали в стихах.

Так творческая воля юного существа, видевшего в зеркале нечто “Без имени, без плоти, без причины”, постепенно сформировала то, что стало поэтом Анной Ахматовой. Причиной, глубинным смыслом ее жизни стала миссия поэта, восприимчивая ею со всей серьезностью и ответственностью.

Царственность на всю жизнь осталась самой характерной чертой облика Ахматовой. В советское время славе пришел конец. Ахматова не раз вспоминала статью В. О. Перцова 1925 года, в которой советский критик объявил: “Новые живые люди остаются и останутся холодными и бессердечными к стенам жен-

щины, запоздавшей родиться или не сумевшей вовремя умереть...” Были долгие периоды, когда читатели просто не знали, жива ли Ахматова. Расстрел Николая Гумилева, аресты сына, гибель многих близких людей, ждановское постановление и т.д., и т.д. — все это не лишило Ахматову царственности, но способствовало переосмыслению собственной роли:

*На позорном помосте беды
Как под тронным стою багдахином.*

Читая эти строки, думаешь уже не о “царице русского Парнаса”, а о “Царе Иудейском”. А в “Реквиеме”, посвященном аресту мужа — Николая Пунина и сына — Льва Гумилева, ее роль — это роль Богоматери:

*Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: “Почто Меня оставил!”
А Матери: “О, не рыдай Мене...”*

В те же годы Лидия Корнеевна Чуковская записала в своем дневнике: “Я уже не раз замечала — с ребенком на руках она сразу становится похожей на статую мадонны — не лицом, а всей осанкой, каким-то скромным и скорбным величием”. Это — об Ахматовой с соседским мальчиком на руках. Та же Л.К. Чуковская, постоянно встречавшаяся с Ахматовой в 1938-1940 годах (у Ахматовой был в заключении сын, у Чуковской был недавно расстрелян муж), вспоминала: “...сама она, ее слова и поступки, ее голова, плечи и движения рук обладали той завершенностью, какая обычно принадлежит в этом мире одним лишь великим произведениям искусства. Судьба Ахматовой — нечто большее, чем даже ее собственная личность, — лепила тогда у меня на глазах из этой знаменитой и заброшенной, сильной и беспомощной женщины извятие скорби, сиротства, гордыни, мужества”.

Сама Ахматова признавала это. Поэтому и возможны были строки “Реквиема”:

*А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его
Ни около дома, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.*

.....
*И пусть с неподвижных и бронзовых век
 Как слезы, струится подтаявший снег...*

Памятник возле Крестов — это памятник всем, “кто там стоял со мною”. Мне видится тут скрытая оппозиция *Медный всадник* (на самом деле, бронзовый) / *памятник Ахматовой*: разные эпохи, разный город и разные стороны Невы. И как у Пушкина в стихотворении “Памятник” “нерукотворный” памятник противопоставлен “Александрейскому столпу”, а поэт — власти, так и у Ахматовой. Ибо Медный всадник в одном из своих “литературных значений” есть выражение идеи государственной власти: не власти Петра, но власти вообще, в то время олицетворяемой Сталиным. Памятники Сталину тогда стояли по всей стране. Вероятно, памятник Ахматовой (созданный ею в стихах, а значит, как и у Пушкина, “нерукотворный”) можно считать противопоставленным и многочисленным памятникам “вождю всех времен и народов”.

Единство жизни и творчества, “жизнетворчество”, естественно, давалось Ахматовой не легко. Поэт классического стиля, Ахматова отнюдь не была классически ясной натурой. Будущий муж Ахматовой, искусствовед Николай Пунин в начале их отношений записал в дневнике: “Ангел ее много уже страдал от нее, но я не знаю человека, в котором жил бы такой большой и чистый ангел в таком темном греховном теле”. А после их разрыва, уже в лагере прочитав в журнале “Огонек” стихи Ахматовой о Сталине, которые были попыткой спасти сына, он написал своей подруге, что любил Ахматову и представляет, какой ужас должен быть в “ее темном сердце”.

Во “Второй” “Северной элегии” после цитированных мною строк идут слова:

*Уже я знала список преступлений,
 Которые должна я совершить.*

*И знала я, что заплачу сторицей
 В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
 Везде, где просыпаться надлежит
 Таким, как я..*

Что же было в “списке преступлений”, за которые, по представлению поэта, должна была последовать такая расплата?

Была, например, та общая для людей серебряного века, для литературно-художественной среды свобода, с которой разрушались ценности и святыни прошлого.

“Аничка, брак есть Таинство повторяющееся”, — эти слова своего отца Ахматова цитировала композитору Артуру Лурье во время их романа 1913 (или 1914) года. В то время она была замужем за Гумилевым, Лурье также был женат. “...по его словам, Анна Андреевна разорила его гнездо, как коршун, и все разрушила в его молодой семейной жизни”, — вспоминала после-

дня подруга Артура Лурье Ирина Грэм. После революции, в 1919 (или 1920) — 1922 годах их роман повторился, но уже в других обстоятельствах: сначала Ахматова была женой востоковеда и поэта Владимира Шилейко, затем оставила его и поселилась с Лурье и своей подругой — актрисой Ольгой Судейкиной. Подобные любовные треугольники были характерны для серебряного века.

В старости Ахматова писала:

*...и умирать в сознании горделивом,
Что жертв своих не ведаешь числа,
Что никого не сделала счастливым,
Но незабвенною для всех была.*

Не только “Таинство брака”, но и самые основы христианства подвергались свободному переосмыслению людьми серебряного века. Характерное для эпохи сближение Христа и Диониса по-своему преломилось в творчестве Ахматовой, что нашло столь ясное выражение в противопоставлении-соединении двух девочек-близнецов: христианки и язычницы. А также, например, в таких стихах:

*Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.*

Оборотной стороной праздничной, карнавальная свободы 1910-х годов была легкость, с которой совершались самоубийства. Стихотворение Ахматовой 1911 года “Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!..” заканчивается строками:

*Знаю, таким вот как ты, сероглазым
Весело жить и легко умирать.*

Мне неизвестно, кому посвящено это стихотворение. Но в том же году из-за неразделенной любви к Ахматовой покончил с собой юноша Михаил Линдеберг. Еще раньше несколько раз из-за нее пытался покончить с собой Николай Гумилев, когда она отказывала ему в руке и сердце.

В 1913 году, узнав о неверности Ольги Судейкиной, застрелился юный поэт-гусар Всеволод Князев. Эта трагедия потрясла Ахматову: “его самоубийство было так похоже на другую катастрофу”. Эти частные трагедии стали для Ахматовой предвестием трагедии века: она и ее современники не удержали свой век на должной нравственной и духовной высоте — и поплатились за это, вместе со всей страной, начавшимся с Первой мировой войной Апокалипсисом. В “Поэме без героя”, в основу сюжета которой лег любовный треугольник: Князев-Пьеро, Судейкина-Коломбина, Блок-Арлекин, — Ахматова писала:

*Все равно подходит расплата —
Видишь, там, за вьюгой крупчатой*

*Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню.*

Серебряный век едва ли не перевел главную проблему человеческого бытия: смерть — в категорию художественную. Тема собственной ранней смерти была одним из постоянных мотивов раннего творчества Ахматовой:

*Хорони, хорони меня, ветер!
Родные мои не пришли...*

С самого начала отношений с Гумилевым Ахматова не раз говорила о нем в стихах как о мертвом:

*Пришли и сказали: “Умер твой брат!”
Не знаю, что это значит.*

В 1916 году она писала о своем близком друге — поэте и литературном критике Николае Недоброво, увидев печать смерти на его лице:

*... И откуда в царство тени
Ты ушел, утешный мой.*

И Гумилев, и Недоброво погибли в 35 лет и почти одновременно: Недоброво в 1919 году умер от туберкулеза, Гумилев в 1921 году был расстрелян за мнимое участие в антибольшевистском заговоре. Говорить о живом как о мертвом с точки зрения верующего человека — грех. Ахматова знала об этом. Полная раскаяния, в 1921 году она написала:

*Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.*

Во время Первой мировой войны Ахматова создала стихотворение “Молитва”:

*Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.*

Это молитва, а Ахматова была человеком глубоко верующим. Кроме того, по представлению людей серебряного века поэт несет ответственность за каждое свое слово. В связи с этим приведу разговор Ахматовой и Цветаевой, состоявшийся в 1941 году и пересказанный Анной Андреевной Лидии Корне-

евне Чуковской: “Свидание: “как вы могли написать “ребенка и друга”, ведь вы знали уже, что сбудется все написанное?” — “А как вы могли написать “Молодца”?” — “Это только сказка”. — “Знаем мы эти сказки”.

Все начало сбываться довольно скоро. Однако Ахматова не оставила роль Кассандры, составлявшую самую суть ее творческого кредо. В 1939 году появились вошедшие в “Реквием” строки:

*Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму,
Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.*

Лев Николаевич Гумилев, кажется, не любил “Реквием”. Он не простил матери детства, проведенного, в основном, вдали от нее, и недостаточных, по его представлению, хлопот о нем, когда он был в заключении. В своих беседах с Соломоном Волковым Иосиф Бродский вспоминал: “...он сказал ей как-то фразу, которая Ахматову чрезвычайно мучила. Я думаю, эта фраза была едва ли не причиной ее инфаркта; уж во всяком случае, одной из причин. Это не точная цитата, но смысл слов Гумилева был таков: “Для тебя было бы даже лучше, если бы я умер в лагере”. То есть имелось в виду — “для тебя как для поэта”. <...> Этой фразой про “тебе лучше” он показал, что дал лагерям себя изуродовать...”

Фраза, приведенная Бродским, жестока и несправедлива. Достаточно вспомнить, как Ахматова простаивала дни в тюремных очередях, вспомнить ее письма Сталину, Ворошилову и т.д., ее стихи, посвященные Сталину и счастливой жизни в стране Советов, за которыми не последовало освобождения сына, но последовал первый инфаркт (Тот инфаркт, о котором говорит Бродский, — вероятно, был последним). И все-таки за этой страшной фразой что-то было. Был, например, “Реквием” по живому сыне.

Продолжу тему “Реквиема” в несколько другом ракурсе, приведя еще одну цитату из бесед Иосифа Бродского с Соломоном Волковым: “Для меня самое главное в “Реквиеме” — это тема раздвоенности, тема неспособности автора к адекватной реальности”; “Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинные слезы <...> “Реквием” — произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести”.

Тут речь идет не только о “Реквиеме” Анны Ахматовой, но о том, что поэзия невольно, неизбежно эксплуатирует трагедию жизни в своих целях, которые могут завести поэта довольно далеко. “Поэта далеко заводит речь”, — писала Марина Цветаева.

Позволю себе привести еще одну цитату из эссе Бродского о Достоевском: “Всякое творчество начинается как индивидуальное стремление к самоусовершенствованию и, в идеале, — к святости. Рано или поздно — и скорее раньше, чем позже — пишущий обнаруживает, что его перо достигает гораздо больших результатов, нежели душа. Это открытие часто несет за собой мучительную душевную раздвоенность...”

Я думаю несколько иначе: возможно творчество, в котором душа опережает перо; возможно творчество, в котором душа и перо движутся параллельно. Или душа следует за пером, а перо — за Богом. Но это бывает редко. И это другая поэтическая традиция. Та, которую Даниил Андреев назвал вестничеством и которую пытается приблизить к нам в своих трудах философ Григорий Померанц.

Может быть, опасность представляет собой не само творчество, а лишь его культ, заменивший культ религиозный (который сейчас возвращается к нам в таком грубом виде)? В “Поэме без героя” Ахматова говорит о поэте:

*И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом и ни в третьем..
Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета
Или сгинуть!..
Да что там!
Про это
Лучше их рассказали стихи.*

Здесь поэт — это царь Давид, псалмопевец, уста Господни. И ему все можно. А что если поэт на самом деле не царь и не пророк, а человек? Иногда хочется поставить поэта на место.

Но где его место? Определи это — и поэзия кончится. Так что, поставив поэта на место, тут же испытываешь необходимость вернуть ему все права. А себе при этом оставляешь надежду, что он распорядится этими правами по-человечески.

И тут мне кажется возможным привести слова Бориса Пастернака, которые он написал Ахматовой в 1940 году, когда у нее после многолетнего перерыва вышла книга — и книгу тут же запретили:

“Дорогая, дорогая Анна Андреевна!

Могу ли я что-нибудь сделать, чтобы хоть немного развеселить Вас и заинтересовать существованием в этом снова надвинувшемся мраке, тень которого с дрожью чувствую ежедневно и на себе. Как Вам напомнить с достаточностью, что жить и хотеть жить (не по какому-нибудь еще, а только по-Вашему) Ваш долг перед живущими, потому что представления о жизни легко разрушаются и редко кем поддерживаются, а Вы их главный создатель”.

Я не хочу, однако, сказать, что этими словами можно закрыть тему.

ANNA AKHMATOVA: LIFE AND TEXT

Olga RUBINCHICK (St. Petersburg)

“I can’t see how man is turning into text”, — said once a woman-philologist to her friend poetess when the latter one offered a poem to her. “You think I am not interested in it? No, it’s interesting. But I can’t stand when man is turning into text.” And she refused to read her friend’s poems. (This story doesn’t refer to Achmatova.)

I happen to approve of this stand. It’s good that sometimes life resists to art. And I recalled the words of one wonderful woman, Nina Alexeevna Knyazeva (she worked a while in the Literature Studio of Leningrad Palace of Children and raised a lot of talented poets): “As for me, Olenka, I would prefer Pasternak’s rains to real ones”. Nina Alexeevna worshipped Art. But she liked not only poems — she adored children. “You weren’t children, Olenka, you were angels”, — she used to say. There was harmony in her position.

It’s impossible to live without Art. Language, Faith and Art were born simultaneously with Man. Together they gave birth to Man himself. But at the same time (and it’s getting worse and worse) art carries within itself, the origin of destruction, the danger of violation.

In the hands of an artist life is easily converted into the material for creation as well as people are easily converted into puppets. The role of an artist is similar to the role of God-Creator. Therefore the relations are the same: we want to be a creation of God but we don’t want to be puppets in His hands. An artist might be carried away with his own game. “For the sake of an eloquent expression he will renounce his father” — this proverb is not just about an artist but about man in general. Man is constantly in a state of creation. An artist in this meaning is only a quintessence of man. He can become a monster-creator and what’s more — the victims of his experiments will be not only other people, not only life itself, but his own life and himself as well.

“Everything is for sale”, — said A. Vaida about it.

I think any artist one way or another feels this danger. First of all it goes for an artist of New Era Art. Since the moment when an artist stopped creating in God’s Land and became independent of canon he has put down his name on everything he has made. And this danger is growing continually. In this context we can say that postmodernism flirts with this consciously and a postmodernism’s artist has a weak sense of self-preservation and life will-power. I don’t have any recipes about artists’ behavior with regard to this conception. I’ll just try to consider this sense of proportion in the correlation “life/art” regarding Anna Achmatova.

СИМВОЛИЗМ И АНТРОПОСОФИЯ В ДУХОВНОМ МИРЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Инна БЫКОВА-МАЙЕР (Берлин, ГЕРМАНИЯ)

Что отличало символистов в России от декадентов, с одной стороны, и от религиозной общественности, с другой? — Во-первых, представление о том, что искусство должно быть больше “искусства только”. Искусство должно проникать во все области человеческой жизни и становиться творчеством самой жизни. Эта мысль объединяла таких трёх крупнейших представителей символизма, как Андрей Белый, Александр Блок и Вячеслав Иванов. Во-вторых, это новое искусство должно быть основано на религиозных началах. Однако эти религиозные начала не укладывались в рамки исторически сложившейся христианской церкви. Обновления были необходимы.

Белый в воспоминаниях о Блоке подчёркивает атмосферу ожидания в эпоху розово-золотых зорь в начале 1900-х годов. О той же сгущённой атмосфере мистического ожидания и смутной влюблённости в эту атмосферу повествует и первая книга Блока “Стихи о Прекрасной Даме”. Вячеслав Иванов по-иному подходил к этой теме. Но его размышления о воскрешении традиций античных мистерий на русской почве, несомненно, имеют сакральную тональность. Тяга к обновлению жизни вообще не могла не отразиться и на частной жизни символистов. Так, символизм у Белого выразился в стремлении пережить “мистирию человеческих отношений” с Блоком и его женой, что уже в дорнахский период едва не нашло повторения в отношениях с Асей Тургеневой и с её сестрой. Это “мистериофицирование” личной жизни было стержнем жизнотворчества символистов, самым активным претворителем в жизнь которого был Андрей Белый. Идея пути как *пути посвящения* (в первую очередь связанная с античностью) была общей для символистов. Рассмотрим здесь основные события в жизни Белого с точки зрения связи его биографии с идеей жизнотворчества.

С детства будущий символист находил особое удовольствие в построении своего особого мира. Положим, каждый ребёнок испытывает потребность в подобном игровом мироздании, но мало кто переживает его с такой интенсивностью и запоминает на всю жизнь, как это было в случае Белого¹. Конфликты между родителями переживались как события космического масштаба и послужили основой для всей эсхатологии Белого. Большую роль в формировании его личности сыграла дружба с семьёй Соловьёвых и знакомство с философом Владимиром Соловьёвым. Это знакомство укрепило эсхатологичность и серьёзность мистических ожиданий молодого человека. Первое его произведение “Антихрист” имело немалое сходство (без момента заимствования) с философским завещанием Вл. Соловьёва “Три разговора”. Задолго до этого, ещё в

1896 году, Белый приступает к чтению теософской литературы². Идеи теософии с тех пор занимают прочное место в его духовном мире. В 1903 году Белый сближается с епископом Антонием (Флоренсовым) и православно настроенными Павлом Флоренским, Владимиром Эрном и Валентином Свенцицким. Речь заходит даже об основании ордена для защиты исторической Церкви³. Таким образом, в Андрее Белом перекрещиваются два, как принято считать, взаимоисключающие духовные пути: христианство и теософия. Так в 1904 г.⁴ Белый переживает религиозный подъём и совершает паломническую поездку в Саровский монастырь, а несколько позднее принимает участие в заседаниях московского теософского общества. Впрочем, теософские разговоры вскоре разочаровывают Белого. Можно сказать, что до 1912 года, года встречи с антропософией, теософские и христианские периоды сменяли друг друга на духовном пути писателя, пока не нашли свой желанный синтез в идеях Штейнера. Но уже и до этого идеи о перевоплощении и карме уживаются с христианскими идеалами. Причём христианство видится Белому через призму соловьёвства, т.е. не привязывается непременно к каким-либо историческим или национальным корням. Это открывало путь к последующим вселенским религиозным идеям. И даже самая идея России берётся Белым в космическом масштабе, как противостояние Востока и Запада, без “почвенничества”⁵.

В конце 1900-х годов Белому в руки попадают лекции интимных циклов Рудольфа Штейнера для узкого круга избранных слушателей. Однако записи лекций не произвели на Белого того впечатления, какое через пару лет он вынес из личного присутствия на лекциях Штейнера (сначала именно из присутствия, т. к. активное слушание было затруднено языковыми барьерами).

После первого и второго провала “мистерии человеческих отношений” (сначала с Ниной Петровской и с кружком “аргонавтов”, затем с Блоками) Белый вступает в союз с женщиной сходных интересов, но гораздо более цельной по натуре, чем он, а именно с Асей (Анной) Тургеневой. Усиленные занятия спиритизмом и незаурядные медиумические способности Белого, ещё более обострённые благодаря тесному общению с Анной Минцловой, дают доступ Белому и его спутнице в мир оккультистов. Поначалу медиумические явления беспокоят Белого и Асю, заставляя их бежать из Боголюбов (1911 год). Впоследствии оба они задним числом будут обвинять друг друга в медиумическом одурманивании.⁶ Затем, уже в Брюсселе весной 1912 г. происходят события, настолько странные, что Белый даже из перспективы 1923 года ограничивается их описанием, воздерживаясь от какого-либо истолкования.⁷ Всё это подготовило встречу со Штейнером, который представился “воплощением танцующей философии Ницше”, Штейнер по определению Белого — посвящённый: “Первая с ума сошедшая обезьяна есть человек; первый же человек, с ума сшедший, есть гений; а первый из гениев, дерзостно с ума сшедший, преодолевший в себе гениальность, её осознавший, есть посвящённый”.⁸ Его восторженные отзывы о создателе антропософии разделяет вполне Маргарита Волошина: “... Рудольф Штайнер “знает всё” — в этом я была убеждена”.⁹

Чтобы серьёзно отнестись к приверженности Белого Штейнеру на протяжении многих лет¹⁰, следует ответить на вопрос, чем Штейнер и его идеи могли привлечь Белого, дать пищу этому всегда беспокойному, ищущему уму и утолить духовный голод. Ведь Белый, как и Блок, всю жизнь искал “питательных” идей. Одним из пунктов принципиального расхождения его с теософами было присущее Белому изначальное христианство, которое в нём естественно сочеталось с восточной мудростью, но ни в коем случае не подменялось ею. У Штейнера христианство оказывалось в центре тайного знания, а фигура Христа нисколько не умалялась от соседства с Буддой.¹¹ Приверженность самого Штейнера христианству послужила главной причиной прекращения его деятельности в рамках Теософского общества и началом собственнo антропософии (1913). Привлекательным для Белого было то обострённое внимание Штейнера к искусству вообще и к искусству, выраженному через “слово + движение = эвритмия”, что выгодно отличало Штейнера от церковников. Затем, учение Штейнера было основано не на слепой фанатической вере учеников авторитету учителя (как это обычно бывает в секте), а было обращено к здравому смыслу и духовным возможностям каждого; даны специальные моральные упражнения, при условии постоянного и сознательного выполнения которых, любой человек, даже не будучи одарённым в этой области, приближался к познанию высших духовных истин. Наконец, антропософия — учение не только о мирах иных, но и о земной жизни. Антропософия содержит идеи того самого жизнестроительства, о котором так мечтал Андрей Белый. О его неудавшихся попытках в этой области было уже упомянуто в начале этой статьи. Остановимся подробнее на вышеназванных притягательных моментах антропософии для Белого.

Штейнер не только стоял на позициях христианства, но связывал его мистическое содержание с древними мистериями посвящения дохристианской эпохи. Он говорил о считавшихся прежде запретными для ушей непосвящённых вещах (ср. строгую секретность ордена розенкройцеров) в понятиях, доступных и привычных для людей своего времени. В некоторых эвритмических упражнениях Штейнер воскресил мистериальные танцы античности (например, *Kriegstanz* и *Friedenstanz*). Эта область была предметом пристального интереса и Вяч. Иванова, однако последний ограничивался теоретическими разработками. Для Белого же в центре антропософии стоял курс лекций “Пятое Евангелие”, прочитанный Штейнером в Христиании осенью 1913 г.¹² В “Воспоминаниях о Штейнере” (1929) Белый подчёркивает значимость темы Христа для его духовного учителя: “(...) Мне казалось: я был введён в один из пластов его жизни, о котором лишь подозревал; тема “Штейнер и Христос” открылась здесь в объясняющем стержне; она и была открыта; но я не знал, до какой степени он и ТЕМА — в одном, во всём: навсегда!”¹³

Восторженные отзывы Белого об антропософии и её основателе встретились со скепсисом в его соратнике по символизму Блоке, хотя на основании дневниковой записи Блока от 20-го января 1913 Штейнер служил предметом

многочасового разговора Блока с Эмилием Метнером. Блок не мог не заинтересоваться подобной темой, однако в эти годы он уже замкнулся в трагическом одиночестве, и не считал возможным для себя искать спасение в антропософии.¹⁴ Блок “отступил в тень”, Белый, как ему и подобало в соответствии с им же самим взятым именем, стремился и в 32 года найти новые пути к свету. Антропософия предлагала и пролагала эти пути, основываясь не на слепой вере, а на духовном знании, выступая в непривычной форме научных терминов, классификаций, ясных предписаний (например, вышеупомянутые моральные упражнения, или 8 медитаций, указывающие человеку путь к самопознанию¹⁵), изложенных языком XX-го века. Белый, издавна поставивший целью создать новую науку, являющуюся синтезом наук и дающую человеку новое знание о мире, новое мировоззрение, а не только частное знание о том или ином отдельно взятом предмете, написал к 1910 году объёмистый труд из сборных статей под названием “Символизм”. Сам автор был не вполне доволен своим трудом. Когда же Белый близко познакомился с антропософией, то он открыл для себя то самое, к чему он давно стремился. Круг замкнулся: “символизм” Белого совпал с антропософией. Теургическое искусство (мистерии Штейнера), эзотерический смысл христианства (курсы лекций, его же “Христос и духовный мир”, “Пятое Евангелие” и др.), точное знание о духовных мирах (“Как достичь познания высших миров” его же), — всё это нашёл Белый в антропософии. Кроме того, в непосредственном участии Белого в антропософском движении важную роль сыграл живой интерес его спутницы Аси Тургеневой к делу Штейнера. Белый и Ася включились в общий ритм жизни антропософов в Дорнахе. Белый прилежно следовал всем указаниям своего духовного наставника, регулярно сообщал о результатах данных ему специальных медитационных упражнений и получал новые задания.¹⁶ Штейнер отмечал Белого как талантливого ученика. Белый пишет в “Воспоминаниях о Штейнере” и в “Материале к биографии” о своём чувстве избранности. Он называет себя “усыновлённым” Доктором (так именовали Штейнера его ученики) и, используя Евангельский образ, он пишет: “(...) В духовной действительности я, как Иоанн, — его любимейший ученик: возлежу на его плече (...)”.¹⁷ Белый часто упоминает о своём чувстве быть “посвящённым”, за его спиной раздаётся завистливый шёпот “антропософских тёток”. Продвинутость в медитациях побуждала его к дальнейшим духовным упражнениям. Красочность видений уводила Белого вглубь этого открывшегося ему нового мира. Однако, как предостерегает духовная наука, нельзя останавливаться на этих красочных фантастических видениях. Здесь должна помочь внутренняя дисциплина: во-первых, не возгордиться; во-вторых, не оторваться от реальности. Судя по воспоминаниям Аси Тургеневой, Белый “провалился” по обоим пунктам. Сам писатель свидетельствует в “Материале к биографии”, что его преследовало с определённого момента чувство своей непризнанности, с одной стороны, и ощущение своей бесполезности, с другой стороны. Недостаток внимания к нему как большому русскому писа-

телю постепенно отодвинул в сторону то первое светлое впечатление, которое отразилось, например, в письмах Блоку 1912-1913 гг.¹⁸ Ася Тургенева нашла себе при строительстве Иоаннова здания (позже переименованного в Гётеа-нум) в Дорнахе применение в качестве художника скорее, чем он.¹⁹

Непризнанность Белого, на наш взгляд, не вполне соответствовала действительности. Роман “Серебряный голубь” был в 1912 г. переведён на немецкий язык и был известен в антропософских кругах.²⁰ В 1915 г. Белый по своей инициативе берётся за написание книги “Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности”, и обращается за разъяснениями к Штейнеру, который одобрительно отозвался о концепции этой книги.²¹ Его статья “Россия и антропософия” была опубликована в антропософском печатном органе “Die Drei” в 1922 г., в том же году была помещена статья о творчестве писателя и стихотворение в переводе на немецкий.²² С крупным немецким поэтом Кристианом Моргенштерном, чьи стихи в этом номере “Die Drei” следуют за стихотворением Белого, он знакомится незадолго до кончины Моргенштерна (1914 г.). Это соседство имён (Белый и Моргенштерн) на страницах антропософского издания показывает, что значение Белого было достаточно весомо в обществе. Итак, можно считать сетования Белого на его непризнание в антропософской среде неоправданными. Проблема, в действительности, лежала в иной области. Это была проблема “ножниц”, по выражению самого Белого, или разрыва между тем, что происходило в его изменённом медитациями сознании и реальностью. Девизом символистов было “*a realia ad realiora*”, но когда символист конфронтирует с этой новой “реальнейшей” реальностью, то он чувствует себя как Фауст, теряющийся при появлении им же самим вызванного духа. При всём том не следует упрощать проблему и пытаться поставить Белому клинический диагноз по примеру Мочульского²³. Посвящение Белого не состоялось.

Окончательное решение вопроса о роли антропософии в жизни и творчестве Андрея Белого не может быть осуществлено в рамках этой статьи. Однако причины отъезда Белого из Дорнаха в Россию в 1916 г. и его временного отхода от Штейнера следует здесь оговорить. Факты говорят о том, что Белый, проведя около 4-х лет в окружении Штейнера, который стал “лучшей частью души”²⁴ и разлука с которым была бы губельна, в 1916-м году уезжает из Дорнаха, оставив Асю Тургеневу и преодолевая на пути в Россию через страны Антанты большие трудности (описание возвращения на родину см. в “Записках чудака”). Формальным поводом к отъезду в Россию послужил призыв в русскую армию. В армии Белый однако никогда не служил, дважды получая отсрочку от военной службы. Не исключено, что отсрочку он мог бы испросить у российских властей, находясь на территории нейтральной Швейцарии, но Белый выбрал отъезд. Штейнер в разговоре с Маргаритой Волошиной так отозвался об этом решении Белого: “Как жаль, что он уехал; он был уже на пути к достижению в известной мере равновесия”. “Но, — возразила я ему, — он ведь так связан с Россией; разве он не должен пережить это критическое время вместе

со своим народом? Он сможет там вести антропософскую работу”. — “В России можно будет пережить только хаос и чистилище. Там, может быть, нужны ещё инженеры”.²⁵ Несмотря на своё сожаление по поводу отъезда Белого, Штейнер не сделал попытки переубедить его. Свобода решений каждого была непрременным условием на духовном пути. Белый был свободен в приходе к Штейнеру, так же свободен он был и в отходе от него.

Вернувшись в Россию, Белый включается в культурную жизнь, активно используя в своих статьях и докладах антропософскую символику. Записки “Себе на память” содержат перечень выступлений на антропософские темы.²⁶ Белый пишет “Записки чудака”, где он указывает на античные мистерии, из которых произошло искусство (эта мысль была важна символистам, в качестве вехи на пути к созданию теургического искусства будущего), и посвящает свою книгу, почти свободную от канвы внешних событий, изображению “событий внутренней важности”.²⁷ Белый пытается осмыслить свой духовный опыт, приобретённый им благодаря углублению в антропософию, то, что он называет “перерождением” или рождением высшего “Я”: “Разыграется ли “Я” во мне в ныне данном моём воплощении, или “Я”, теперь ясное мне, — только “Я” воплощений грядущих, и в них оно скажется, — этого я не знаю; но знаю одно: я — умершая оболочка для “Я”; я — футляр Человека; и этому Человеку служить буду я; (...) Всё-таки в будущем (через два или три воплощения) состоится моё посвящение (...)”.²⁸ Как бы странно ни звучали эти слова, всё же в них звучит трезвое осознание Белым своего “недовоплощения” в этой жизни, но в то же время, оптимизм не изменяет ему — он будет когда-нибудь Посвящённым (а это, как уже было упомянуто в начале, цель бытия писателя). Свои переживания Белый доверяет персонажу Леониду Ледянному, что должно придать запискам²⁹ всё же некоторую объективность; в то же время, посредством этого остраннения автор старается восстановить “нормальный ход” земной жизни для себя самого. В 1929 г. в “Воспоминаниях о Штейнере” Белый называет себя сам “дорнахским калекою”, т. е. духовное перенапряжение, не приведшее к желанному посвящению, не могло не сказаться отрицательно на последующих фазах внутреннего развития (трагедия без катарсиса). Одной из aberrаций было его восторженное принятие Октябрьской революции 1917 г., в этом он оказался солидарен с Блоком. Хотя Белый приветствовал большевиков только в самом начале их правления, для него, стоящего на позициях антропософии, скорее, чем для “вперённого во тьму” Блока, непростительно временное ослепление стихийным взрывом далеко не светлых в своей сути сил в России. Постепенно пришло отрезвление, и в октябре 1921 г., после смерти Блока, которая прозвучала ему предупреждением, Белый выезжает в Германию, не имея на руках визы. Из Ковно, где ему пришлось ждать въездной визы, Белый пишет Асе Тургеневой подробное письмо об обстоятельствах своей жизни. Отчаяние звучит в строках этого письма, и всё же Белый при отъезде из тогдашней России (вши, голод, холод) говорит о своём намерении, когда-нибудь вернуться туда

обратно: “(...) Моя работа в Антропософии — в России. Но Россия меня измучила.”³⁰ Здесь же звучит раздражение на Штейнера, который не помог Белому с немецкой визой, за что автор письма именует его “великим человеком” в кавычках. Ася Тургенева характеризует этот эпизод как недоразумение: “Бугаев болен, — сказал мне Рудольф Штейнер по поводу этого письма. — Я рад был бы пригласить его сюда, но это не пойдёт ему на пользу. Мы тут живём на пороховой бочке (...). Постарайтесь отговорить его, я сделаю, что могу, чтобы облегчить ему въезд в Германию”. По недоразумению, эти слова дошли до Бугаева, — в нервном его возбуждении, он нашёл их оскорбительными. Штейнер, видя состояние, в котором он находился, отложил разговор с ним до встречи в Штутгарте.”³¹ Белый был не готов к разговору со Штейнером, когда сразу по приезде в Берлин, поспешил на его доклад, где и произошло ещё одно недоразумение: “(...) в условиях моего состояния сознания, разумеется, падали все намерения, серии вопросов, свидания; самому Штейнеру, спросившему меня: “Ну, — как дела?”, — я мог лишь ответить с гримасою сокращения лицевых мускулов под приятную улыбку: “Трудности с жилищным отделом”. Этим и ограничился в 1921 году пять лет лелеемый и нужный мне всячески разговор”.³² С этого момента у Белого начался новый кризис, в литературоведении называемый “берлинским периодом”.³³ Белый внешне отходит (по крайней мере, внешне) от антропософских кругов и посвящает себя писанию воспоминаний о Блоке (вторая, расширенная версия), что вызывает в нём настоящий потоп воспоминаний о своей собственной молодости, о символизме, о зорях. Это было для Белого время переоценки ценностей. Что было “святая святых” его души? Символизм, и через него путь в антропософию. Белый считает, что антропософия пришла слишком поздно для Блока (бессознательного антропософа). Но истинности антропософии Белый нигде не отрицает. В июле 1922 г. выходит его статья “Антропософия и Россия” на немецком языке³⁴. Автор подчёркивает индивидуальное вырастание антропософии в душе каждого. В случае России Белый связывает этот процесс с учением Вл. Соловьёва, причём сближает Софию и Женственное в стихах Блока 1-го тома с идеальным образом Антропософии. Не преувеличивая значительности русских философов и гуманистов (“Сковорода не Бёме, профессор Введенский не Кант”), Белый основную роль в подготовке культуры будущего на русской почве (т. е. антропософии) отводит великим русским писателям и поэтам (от Пушкина и Гоголя до Блока и Сологуба). Вместо революции большевиков должна совершиться истинная революция. Всё, что в России духовно живо, должно объединиться вокруг антропософских идей, и тогда “антропософия в России может прекрасно расцвести”. Как видно из этой статьи, которая была написана во время “отхождения Белого от Штейнера”, Белый остался верен себе. В ночь на Новый (1923) год сторел Гётеанум. Это несчастье воспринимается писателем символически: Гётеанум претворился в свет и рассеялся в атмосфере, однако он не уничтожаем, — таков смысл статьи в русской газете “Дни” от 27.02.1923.

Приезд Клавдии Васильевой в Берлин был воспринят Белым как рука помощи из Московского антропософского общества. Васильева же способствовала свиданию Белого со Штейнером в Штутгарте 30.03.1923. Это был момент перелома. Белый помирился со всеми³⁵. В мае он выступает открыто как “ученик д-ра Штейнера, Член А. О-ва” в статье “Антропософия и д-р Ганс Лейзеганг” на защиту учения Штейнера.³⁶ После совершившегося примирения со Штейнером Белый собирается обратно в Россию (вслед за К. Н. Васильевой). В конце октября он в Москве, полон надежд на активную культурно-просветительную (в антропософском смысле) работу.

Увы, надежды его не оправдались. Уже с 1923 г. советские власти запретили возможность свободного, публичного философствования: сначала Антропософское общество, а затем и Вольфила (1924 г.) были закрыты. Для Белого начинается последний период его пути, он становится “живым трупом”. Как бы из-за рубежа, за чертой этой жизни создаётся Белым целый ряд ретроспективных изображений прожитого, прочувствованного и продуманного. Он концентрируется на осмыслении своего пути, от жизнестроительства Белый переходит к жизнеописанию и жизнеосмыслению. В этом свете можно всё, им написанное после возвращения в Москву, прочесть как вариацию одной всеохватывающей темы — “История становления самосознающей души”. Внешне жизнь Белого ничем не замечательна. “Трудности с жилищным отделом” привели к тому, что он с Клавдией Васильевой в 1925 г. поселяется в Кучине. Там создаёт Белый свой последний роман “Москва”, в котором он остаётся ярким новатором, неповторимым и непобедимым покорителем неизведанных областей языка. Сам автор неоднократно рекомендовал этот роман читать вслух. Для внимательного читателя не укроется то обстоятельство, что обилие (иногда — нагромождение) неологизмов не случайно, и должно, по замыслу автора, нести в себе “полезную” информацию, даже помимо буквального содержания текста. По-видимому, мы имеем дело в случае романа “Москва” с новым типом эвритмической прозы. В этом смысле было бы интересно исследовать работы Белого по поэтике (например, “Ритм как диалектика и “Медный всадник”) в свете антропософского прочтения поэтических текстов, что является одной из основных тем эвритмии³⁷.

Впрочем все самые эзотерические вещи пишутся Белым в этот последний отрезок земного пути не для опубликования, ведь обстановка в стране не давала для этого никаких надежд. Таким образом, он может быть назван в истории русской литературы советского периода патриархом “писания в стол”. С другой стороны, такие тексты, как “Материал к биографии (интимный)”, “Ракурс дневника”, “Как и почему я стал символистом и почему я не переставал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития”, писались не столько для посторонних, сколько для самого себя, для исследования и проверки на верность своего духовного пути. Вычерчиванием диаграмм по семилетиям пытается Белый представить наглядно свой жизненный путь, вполне в соответствии с оккультными учениями в уже упомянутом

автобиографическом письме к Иванову-Разумнику (1927): “Волнения лет с разрезом по семилетиям; эти семилетия в “*общем и целом*” совпадают для меня со следующими зонами развития (...) каждое /семилетие - И. Б./ распадается отчетливо на два подпериода по схеме 1 — 4 — 7”³⁸. Представление своей собственной биографии в нескольких накладывающихся друг на друга планах сразу, соответствует в некоторой степени “романной действительности”, значительно превосходя последнюю по точности. Параллельное развитие событий в плане земном и в плане духовном характерно для творчества символистов в целом; разработка событий жизни была обусловлена антропософскими убеждениями Белого. “Мистерия человеческих отношений” вылилась в мистирию “Я” — “не я, но Христос во мне”. Важно было то, что антропософия не была застывшей догмой для Белого, а послужила ему отправной точкой для дальнейшего пути. И на вопрос, был ли Белый ослеплён Штейнером, подавлен его авторитетом, можно дать отрицательный ответ. Творчество писателя после 1912 г. (встреча со Штейнером) не превратилось в иллюстрацию антропософских положений, а нашло вполне явственное, логически подкреплённое выражение тех смутных предчувствий, которые зародились в Белом в эпоху зорь. Антропософия помогла Белому преодолеть “ужас прошлого”³⁹ и изобразить это прошлое (роман “Котик Летаев”). Поняв прошлое, осмыслив его, можно строить планы на будущее и идти своим путём.

В целом путь Белого можно охарактеризовать как путь эзотеризма, которому он остался верен всю свою жизнь, и который пролегал через символизм и антропософию: “Я, символист, и я, антропософ — не был двумя “Я”, но — “Я” (...)”.⁴⁰

SYMBOLISM AND ANTHROPOSOPHY IN SPIRITUAL WORLD OF ANDREY BELIY

Inna BYKOVA-MAYER (Berlin, Germany)

The Russian Symbolists have evolved two main ideas: the creation in Art should be transformed into the creation in Life; Art should give rise to Theurgy. Andrey Bely always remained true to these principles, which he connected with Christianity as well as Theosophy. Bely understood Christianity as World-Christianity according to the Theory of Vladimir Solov'ev. In 1912 Bely became one of Rudolf Steiner's students. In Anthroposophy Bely saw a chance to realize two main principles of Symbolism. This doctrine allowed a synthesis of Art and Life, of Christianity and Theosophy. In Steiner teaching found Bely the Way to the Initiation. The new Art of Eurythmy (language and move) as well as the idea about the cosmic connections in the Human Being gave Bely a fresh impetus to his later works, such as „Kotik Letaev“, “Ritm kak dialektika” (Rhythm as Dialectics) and „Moskva“ (Moscow).

The huge intensity of meditations led Bely not to the Initiation, but to the failure. For this reason he left Dornach for Russia in 1916. Having undergone a

deep crisis Bely returned to Anthroposophy whose meaning was for him identical to that of Symbolism. This took place in 1922. In Bely the Russian Symbolism found its logical conclusion in Anthroposophy.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. Андрей Белый “На рубеже двух столетий”, “Котик Летаев” и “Крепёжный китаец”.

² “Орывки из Упанишад” и Е. П. Блаватская “Из пещер и дебрей Индостана”

³ См. Письмо Флоренского Белому от 21. 05.1904, опубликовано в “Контекст” М., 1991, С. 24-25.

⁴ Биографические факты приводятся по “Хронологической канве жизни и творчества” — А. В. Лавров “Андрей Белый в 1900-е годы”, М., 1995. С. 301-327.

⁵ Ср. разработку этой темы в романах “Серебряный голубь” и “Петербург”.

⁶ См. Андрей Белый “Между двух революций”, М. 1990, с. 410, а также Assja Turgenieff „Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum“ Stuttgart, 1972. С. 44.

⁷ См. Андрей Белый “Из воспоминаний”, “Беседа”, кн. 2, 1923. С. 83-127, где в частности, он пишет о броссельских событиях: “Буду описывать факты, которые мне непонятны; в них есть нечто странное; были ли болезнью они, или внимательным проникновением в жизнь?”. Речь идёт о встречах Аси с оккультистами в трамвае, о голосе, который сообщил ей о предстоящей встрече со Штейнером во сне; этот же сон видел и сам Белый. Подтверждением этому рассказу служат уже упомянутые воспоминания Аси Тургеневоы.

⁸ “Из воспоминаний”. С. 102-103.

⁹ М. В. Волошина-Сабашникова “Зелёная змея” СПб., 1993, С. 170.

¹⁰ Ася Тургенева настаивает на верности Белого антропософии и её создателю до конца жизни писателя, об этом см. А. Тургенева “Андрей Белый и Рудольф Штейнер” — “Воспоминания об Андрее Белом” М., 1995. С. 187-203.

¹¹ Ср. напр. “Отличие Будды от Христа заключается именно в том, что принуждает нас выводить жизнь Христа Иисуса за границы, очерченные событиями жизни Будды. (...) Будда кончает преображением. (...) Он становится светом мира. Иисус идёт дальше. (...) Он страдает и умирает. Земное исчезает. Но не исчезает духовное, свет мира. Следует его воскресение. Своей общине Он открывается как Христос. (...) Подобное происходило с посвящёнными на высших ступенях посвящения *символическим* образом. (...) В жизни Иисуса это “великое” посвящение, но не как символическое переживание, а как *действительность* было, следовательно, прибавлено к посвящению Будды. (...) В Иисусе сам Логос стал личностью. В Нем Слово стало плотью.” - Рудольф Штейнер “Христианство как мистический факт и мистерии древности” Ереван, 1991. С. 84-86.

¹² В “Материале к биографии (интимном)” Белый пишет о своих впечатлениях следующее: “Впечатление этого курса до того огромно, что мы теряем голову; и — решаем: вся наша жизнь отныне должна принадлежать Обществу /антропософскому И. Б./, о чём мы с Асей пишем д-ру Штейнеру письмо (...)” — “Минувшее” №6, М. 1992. С. 355. Штейнер в этом курсе рассматривал “мистерию Голгофы” с точки зрения духовной науки и ставил это событие в центре космической истории человечества.

¹³ Андрей Белый “Воспоминания о Штейнере” Paris, 1982. С. 335.

¹⁴ Е. Ю. Кузьмина-Караваева вспоминает о своём разговоре с Блоком весной

1914-го г. и приводит слова последнего, свидетельствующие о том, что Блок некоторое время связывал со Штейнером надежду на духовное обновление: “- Ах, это Штейнер. С этим давно кончено. На этом многое оборвалось. У меня его портрет остался, Андрей Белый прислал. (...) Хотите, разорвём?” (...) Рвёт.” - “Александр Блок в воспоминаниях современников”, т. 2 ; М., 1980, С. 72.

¹⁵ Rudolf Steiner „Ein Weg zur Selbsterkenntnis des Menschen“ Dornach, 1935.

¹⁶ Некоторые из рисунков Белого, в которых он изобразил открывшиеся ему в процессе медитаций реальности духовного мира можно найти в книге „Andrej Belyj. Symbolismus; Anthroposophie. Ein Weg“ под ред. Таи Гут, Дорнах, 1997.

¹⁷ “Минувшее” №6, М., 1992. С. 359. Ср. От Иоанна 13,23: “Один же из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса”.

¹⁸ См. “А. Блок — А. Белый. Переписка” М., 1940, С. 293 и т. д.

¹⁹ До сих пор во время экскурсий по Гётеануму показывают цветные окна первого Гётеанума, выполненные собственноручно Асей Тургеневой и под её руководством.

²⁰ См.: А. Белый “Материал к биографии”, “Минувшее” №6. С. 369.

²¹ См.: А. Белый “Материал к биографии”, “Минувшее” №6. С. 432.

²² Ernst Keuchel „Andrej Belyj“, - „Die Drei“ №6, 1922. С. 437-444.

²³ “Неописуемое событие”, которое могло бы стать для Белого путём спасения и святости, привело его к страшной катастрофе, почти гибели. Его мистический опыт был искажён и извращён антропософской ересью и оккультными туманами. (...) Экстазы разрешились тяжёлой душевной болезнью. (...) Душевная болезнь появляется сначала в образе “mania grandiosa”. (...) Мания величия с роковой неизбежностью переходит в манию преследования.” К. Мочульский “Андрей Белый”. Томск, 1997. С 168-169.

²⁴ См. Письмо Белого Блоку от 18.02/3.03. 1913 — “Переписка”. С. 318.

²⁵ М. В. Волошина-Сабашникова “Зелёная змея”. СПб., 1993. С. 252.

²⁶ см. Публикацию Дж. Мальмстада “Андрей Белый и антропософия” — “Минувшее” №9, 1990. С. 477-483.

²⁷ Белый “Записки чудака “Записки мечтателей” № 1, Пб., 1919. С. 40

²⁸ Там же, С. 49-50.

²⁹ Белый подчёркивает: это не записки сумасшедшего (“я с ума не сойду”), а записки человека с сознанием новой природы.

³⁰ В. Ходасевич “Три письма Андрея Белого” — “Современные записки”, Париж, т. 54-56, 1934. С. 267.

³¹ А.Тургенева “Андрей Белый и Рудольф Штейнер”— “Воспоминания об Андрее Белом”, М., 1995. С. 200.

³² Белый “Почему я стал символистом ...” — Андрей Белый “Символизм как миропонимание”, М., 1994. С. 480.

³³ См. Например Th. Beyer „Andrej Belyj. The Berlin Years 1921-1923“ — „Zeitschrift für slavische Philologie“ Bd. L., 1990. Heidelberg, S. 90-142.

³⁴ Andrej Belyj „Die Anthroposophie und Rußland“ — „Die Drei“ 4. Heft, 1922. С. 317-328, 5. Heft, 1922. С. 376-385.

³⁵ В автобиографическом письме к Иванову-Разумнику от 1-3.03.1927 Белый с необычной для него сдержанностью пишет об этой последней земной встрече со Штейнером: “(...) в марте 23 года доктор мне “всё” объясняет, что казалось неяс-

ным”.- „Cahiers du monde russe et sovietique” Vol. 15.1-2, 1974. С. 80.

³⁶ Андрей Белый “Антропософия и д-р Ганс Лейзеганг” — “Беседа” №2, 1923. С. 378-392.

³⁷ Подробное исследование эвритмической темы в творчестве Белого не может вписаться в рамки этой обзорной статьи.

³⁸ „Cahiers du monde russe et sovietique” Vol. 15.1-2, 1974. С. 46-47. Научность этой интерпретации своего духовного пути особенно бросается в глаза при сравнении с аналогичной темой у Блока в письме к Белому от 6.06.1911: “(...) таков мой путь, (...) — “*трилогия вочеловечения*” (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянию, проклятию, “возмездию” и ...- к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный матерьял (...).”.- “Переписка”, С. 261

³⁹ Белый “Сфинкс” - “Весы” № 9-10, 1905. С. 26.

⁴⁰ Белый “Почему я стал символистом ...”, С. 488.

ЛЮБОВЬ И ТРАГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ БЫТИЯ В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО ДУХОВНОГО РЕНЕССАНСА

Алессия ДАНЬИНО

§ 1. *О трагизме любви: свобода, зло и «путь побеждающего страдания»*

Любовь — это одно из важнейших понятий эстетики русского духовного ренессанса: она имеет онтологическое значение, будучи связанной с концепцией всеединства; она занимает центральное место в философской антропологии, выступая как незыблемая основа человеческого бытия, дополняющая разум; она обеспечивает переход от формальной морали закона к творческой морали благодати.¹ Однако, в теоретических построениях русских философов не был потерян и конкретно-жизненный, глубоко личный смысл любви. Обращаясь к этой ипостаси любви, русские мыслители обнаруживали в ее жизненных проявлениях глубокую противоречивость, отражающую противоречивость самой жизни, самого бытия. Любовь всегда несет в себе трагические противоречия, но только через них открывается подлинный смысл свободы и творчества каждой личности.

В эстетике русского духовного ренессанса тайна любви и воскресения тесно связана с тайной “Третьего завета”, с откровением Духа, которое соответствует третьему и последнему откровению Святой Троицы: откровению Любви как Свободы и Творчества. “В первом царстве — Отца, Ветхом Завете, — пишет Мережковский в “Грядущем хаме”, — открылась власть Божия как истина; во втором царстве — Сына, Новом Завете, открывается истина как любовь; в третьем и последнем царстве — Духа, в Грядущем завете, откроется любовь как свобода”. “Любовь — продолжает Н. О. Лосский в работе “Ценность и бытие”, — возможна только как свободное проявление деятеля, вместе с любовью и свобода есть необходимое условие абсолютной полноты бытия и предельного совершенства. Только свободное существо может быть совершенным”². “Совершенная любовь, любовь до конца, до Бога и такая же совершенная свобода, — утверждает Бердяев, — ни два, а одно”³; “чем глубже мы сознаём, что идея свободы есть идея свободы в Боге, — продолжает Гиппиус, — тем ближе и возможнее её воплощение”⁴.

Свобода — основное начало, без которого не была бы возможна ни эволюция положительных ценностей человека, ни само исполнение высшей любви — любви преображающей и воскресающей: “На сколько шагов отдалается свобода — на столько приближается смерть. Свобода, таким образом, есть условие жизни”⁵.

Если, с одной стороны, раскрытие свободы как религиозной ценности даёт начало преображению мира, с другой стороны, оно даёт также начало великой

трагедии человечества — трагедии, которая “не есть старая трагедия совести... а религиозная трагедия последнего раздвоения и последней свободы выбора”⁶, трагедия последнего вовлечения человека в процесс мирового творчества. Как пишет З. Гиппиус в статье “Великий путь”, “исторический путь человечества указан, но не приказан; обозначен, но не назначен. Мир свободен погибнуть... или спастись. Обернётся ли путь в небытие, в абсолют отрицания, или дойдёт до высших ступеней бытия, до абсолютного утверждения — это зависит от силы напряжённой воли человечества и от её единства с волей мировой, Божественной”⁷.

В русской эстетике начала века проблема свободы тесно связана с проблемами страдания и зла, возможный опыт которых становится обязательным этапом на пути, который ведет и к раскрытию богочеловеческой любви — любви как свободы и творчества.

Только принимая возможный опыт зла, преодолевая тот иллюзорный рай, “который с точки зрения человека, вовлеченного в борьбу между добром и злом, только сон смешного человека”⁸ — “дух, т.е. подлинное глубинное “я”, впервые переживает и сознает свое царственное достоинство, свою абсолютную свободу от всех низших ступеней бытия, от всякой природы, от всякой необходимости”⁹ и доходит до знания не только высшей свободы, но и высшего счастья, того же самого счастья, которое происходит от самой высокой любви: “Ничто не может сравниться со счастьем любви самой высокой, — пишет Гиппиус в одном из дневников, по поводу жизни святых, — она непобедима, она уже победила страдание”¹⁰. “Чтобы искать победу над страданием, — так объясняет Темира Пахмусс гиппиусовскую концепцию страдания, — надо повернуться к нему лицом. А повернувшись — двинуться к нему; а подойдя — прикоснуться к нему; а прикоснувшись — проникнуть в него, в самую глубь или толщу, чтобы пройти сквозь и *через* (здесь и далее курсив Т. Пахмусс. — А.Д.)туда, где находится победное оружие против страдания”¹¹. У Гиппиус концепция побеждающего страдания связана с концепцией органического единства бытия: “Победа над миром страдания, над страданием, действительно совершилась в Христе. Побеждающее оружие найдено и всякий может, если захочет (полюбить — поверить) взять его в руки и, “обратившись” (лицом к страданию) — спастись. Оружие найдено не в этом мире, не здесь: здесь его нет. Оно принесено из второго мира. Однако, сейчас же вспомним, что говорим мы “здесь”, “там”, “первый” мир, “второй”, — только потому, что говорить и мыслить можем лишь *в представлениях пространства и времени*; если же соединение обоих миров лежит вне этих категорий, то все “здесь” и “там”, “теперь” и “потом” — отпадают; и понятным делается, что миллионы последователей Христа, наиболее близких, как св. Тереза, Серафим Саровский,

Jean de la Croix и др. <...> воистину находились уже “там”, будучи ещё “здесь”. Они вкусили райское вечное блаженство... Избравшие путь, святые христианства, та же св. Тереза, — уже были там, будучи здесь. Здесь даётся им все, на здесь пролегающем пути: победа над всяким страданием, — новое, несравнимое счастье любви и света”¹².

Русская эстетика любви основана на антиномической и трагической концепции космического и исторического процесса: “трагизм бытия, — отмечает Вышеславцев, — состоит в том, что в истории... мы видим постоянное разобщение, конфликт, антиномию величия и силы, святости и крепости. И преодолеть эту антиномию может только тот, кто знает это разъединение, как знал Иов, и пророки, и Христос, не страшится его и вместе с тем верит в его последнее преодоление”¹³.

Основное начало христианства, — посвятительного и жертвенного пути, который ведет к исполнению высшей любви, к примирению в Боге всякого конфликта и антиномии, к раскрытию божественной природы человека, — “и есть свободное пленение, — иначе любовь”, — пишет Гиппиус в одном из дневников. “Но такова “пленительность” этого Пути (Христа), что ни один бессильный, вступив на путь, не знает как могут возрасти его силы. И какой степени может достигнуть его свобода, его вера, его любовь (т.е. счастье)”¹⁴. Такой путь, такая любовь, т.е. “любовь, которую заповедал Христос, — уточняет Мережковский в “Открытом письме” Бердяеву, — она не только любовь, но... бесконечная свобода и вместе с тем бесконечная власть... на земле и на небе, власть Христова”¹⁵.

Антиномизм человеческой природы, связанный с наличием в душе двух бездн, о которых говорит Достоевский в “Братьях Карамазовых”, — укоренен в метафизической постановке, признающей полярность внутри самой божественной жизни, присутствие в ней “темного”, хаотичного начала, которое есть, в то же самое время, неиссякаемый источник материального потока рождения и умирания. Присутствие этого “темного корня бытия” (как его называет Я. Бёме) представляет собой необходимое основание для эстетического восприятия, которое распознаёт в “зле”, в активном сопротивлении, оказываемом материей идее, онтологическую предпосылку любого преображающего, воскрешающего акта: “Присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было и самой жизни и красоты... хаос, т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия... вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет её разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бы-

тия, давая этой дикой жизни смысл и красоту”¹⁶.

Идея полярности, заложенной в Боге, характерна для всей русской религиозной философии: она встречается у Вл. Соловьева, согласно которому ”Бог любит хаос в его небытии (разрядка В. Зеньковского. — А.Д.), и Он хочет, чтобы сей последний существовал... Поэтому Он даёт свободу хаосу ... и тем выводит мир из его небытия”¹⁷; у Бердяева, который думает, что “религиозная проблема духа и плоти, полярности бездн, двойственности рождается не из онтологического дуализма человеческой природы, а из величайшей для нас тайны раздвоения Бога на два Лица и отношения этого раздвоения к эманлирующему из Бога множественному миру”¹⁸; у Мережковского, согласно которому “пока не признана до конца тайна последнего соединения: Я и Отец — одно, сыновья Ипостась, “я” не кажется ли демоническим по отношению к Ипостаси Отчей, к “не-я”, и наоборот, Отчая — по отношению к Сыновней”¹⁹; у Ильина, который пишет, что “сущность Бога в мире раздвоена и пребывает во внутреннем противоборстве. Двойственный состав мира есть тем самым двойственный состав Божества, и несчастье мира есть несчастье его создателя. Всё и даже самое худшее, что только существует в космосе, создано Богом, и путь его в мире есть путь побеждающего страдания”²⁰.

Эстетическая мысль русского духовного ренессанса продолжает тенденции, характерные для эстетики Достоевского, который о добре, зле и самой красоте, определенной им как “поле, где дьявол борется с Богом”, имел диалектическую и диссонансную концепцию, основанную на “положительном” опыте отрицания и зла: “Обыкновенно в жизни бывает так, — пишет Достоевский в “Братьях Карамазовых”, — что при двух противоположностях правду надо искать посередине; в настоящем случае это буквально не так... почему? А вот именно потому, что мы натуры широкие, карамазовские... способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения... Две бездны, две бездны, господя, в один и тот же момент — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше не полно”²¹.

Диссонансность русской культуры, антиномизм человеческой природы отражаются, по мнению Е. Трубецкого, в русской иконе, где “мы находим живое, действительное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, потусторонний вечный покой, с другой стороны, страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование, мир, ищущий, но еще не нашедший Бога”²².

В отличие от византийской эстетики, основанной на статичном антиномизме, на системе мышления, в которой “противоположные суждения не вытекают одно из другого, но противостоят друг другу в некоторой раз на

всегда установленной жесткой структуре терминов”²³, антиномизм русской мысли диалектичен, он выражает сильную тенденцию к синкретизму, к преодолению всякого дуализма или антиномии: “двойственность, две полярно-противоположные бездны бытия — это не Бог или дьявол, не доброе и злое начало, а два равно святых, равно божественных начала, примеряемых в Троичности”²⁴, в Боге-Духе, в Бого-Человеке. “Пока мы любим небо или землю не до конца, не до последнего предела неба и земли, — продолжает Бердяев, — нам кажется так, как Л. Толстому и Ницше, что одна любовь отрицает другую. Надо полюбить землю до конца, до последнего края земли — до неба, и надо полюбить небо до конца, до последнего края неба — до земли, и тогда мы поймем, что это не две, а одна любовь, что... тайна земная, по выражению Достоевского, соприкасается с тайной звездною и что в этом-то “соприкосновении”, соединении и заключается сущность, если не исторического христианства, то самого учения Христова”²⁵.

§ 2. *Любовь и Жизнь: критика идеализма* *Вл. Соловьёва и поиск “нового пути”*

Если с одной стороны, философы русского духовного ренессанса продолжают эстетику Достоевского, то с другой стороны, они критически относятся к эстетике Вл. Соловьёва, основанной на истолковании любви как действию софийного начала в человеке, — эстетике слишком идеалистической, слишком “прафаэлитской”, слишком связанной, по их мнению, с дуалистической концепцией мира. По этому поводу Е. Трубецкой отмечает, как понятие Софии не только ограничивает человеческую свободу, но также ослабляет всю эстетику Вл. Соловьёва, которая не способна найти в метафизике достаточно крепкое основание: лишенная свободы, любовь теряет любую сотериологическую ценность, и одновременно, лишенный свободы, эстетико-преображающий процесс мира теряет всякое этическое значение. “Ошибка Соловьёва, — пишет Е. Трубецкой, — заключается именно в том, что он отождествляет вечную идею человека и человечества с сущностью того и другого. По Соловьёву вечная идея человека и сам человек в существе своём — одно и то же. С этой точки зрения, если сверхвременна идея, то вечно существует и сам человек: каждый из нас от века есть в “Софии” до своего рождения во времени. Если так, то все, что мы совершаем и переживаем во времени — есть воспроизведение того, что было и есть в Боге... Если мировая эволюция ничего не создаёт, не производит никаких новых ценностей, а только воспроизводит во времени то, что было и есть в вечности, то ни о каком действительном усовершенствовании говорить не приходится: в таком случае прогресс, как и всё временное, превращается в пустую видимость... Эстетика совершенно так же, как теоретическая философия и этика, предполагает мир свободный от Бога, т.е. отрешённый от субстанциаль-

ного, божественного бытия не в явлении только, а в самом умопостигаемом своём корне... Если в мире плевелы растут параллельно с пшеницей и ростом сознания в человеке зло не побеждается, а усиливается, это значит, что зло не есть иллюзия, а реальная сила, которая имеет свой самостоятельный, отдельный от идеи умопостигаемый корень”²⁶.

Против идеализма Вл. Соловьёва выступает также Мережковский, который в статье “Немой пророк” пишет: “Владимир Соловьёв гностик, может быть последний великий гностик всего христианства... Но у Владимира Соловьёва созерцание первоначальнее действия; богоделание вытекает у него из богопознания, а не богопознание из богоделания... Для него сущность догмата открывается... сначала разуму, потом воле. Он рационалист, как всякий гностик. Не божественное воление, а божественное ведение для него религия прежде всего”²⁷. “У Владимира Соловьёва, — продолжает Мережковский в статье о Лермонтове, — Вечная Женственность хотя и “сходит на землю”, но сомнительно, чтобы дошла до земли: она всё ещё слишком неземная, потому что слишком христианская”²⁸.

По мнению философов русского духовного ренессанса историческое “христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной”²⁹, забывая, что “религия Вечной Женственности, Вечно-го Материнства уходит корнями своими в “мать сырую землю” — в стихию народную”³⁰. “Вечное Материнство и Вечная Женственность, то, что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно”³¹ — пишет Мережковский — “Мать сыра земля” — “земля Божья” — Матерь Божья”³².

Поскольку женщина космически связана “с кормящей землей, с космической душой, рождающей миры”³³, она также обладает универсальной природой, заключающей в себе оба начала бытия: небесное и земное, идеальное и материальное, женственное и материнское. Именно поэтому, пишет Бердяев, “женская любовь более целостна”³⁴ по сравнению с мужской: это не только “бесплотная и бескровная любовь “бедного рыцаря” к Прекрасной Даме”³⁵, а любовь святая и прощающая, любовь побеждающая и спасающая, прошедшая через “великий и смиренный подвиг” снисхождения и притяжения низинного, материального мира, прошедшая через искажение и опошление падшей человеческой жизни. Как пишет Мережковский по поводу Лермонтова, “к Матери пришел он помимо Сына. Непокорный Сыну, покорился Матери <...> любовь матери к сыну — человеческая, только человеческая. Но как Сын Человеческий — Сын Божий, так, может быть, и Матерь Человеческая — Матерь Божья”³⁶.

Согласно философам русского духовного ренессанса, слишком “софиологическая”, слишком идеалистическая, слишком рыцарская интерпретация любви

не только лишает любовь своей личностной природы, не только нарушает состояние равновесия и гармонии, которое всегда должно существовать между “я” и “ты”, но в конце концов искажает образ женщины, так как превращает женщину в образ падшей Софии, в материальное существо, предназначенное оставаться — без света мужского, антропологического начала Логоса — безличной и физиологической силой, по своему страдальной и бессознательной природе не способной преодолеть в себе “греховное” начало. Сергей Соловьев, племянник философа и поэта Владимира Соловьева, подчеркивает, что “женщина для Соловьева не высшее духовно-нравственное существо, не символ вечной Софии, как была Беатриче для Данте, а существо низшее, материальное, двойственное и потому лживое... существо бессознательное”, которое “равно стремится ко злу и добру”³⁷.

Учитывая это, вполне понятно, почему для Вл. Соловьева любовь к земной женщине “не есть служение, а подвиг, трудная мистическая задача спасения и ограничение любимой души от темных сил, даже вопреки ее воли”³⁸. Мнение Сергея Соловьева, как кажется, поддерживается словами самого Владимира, который пишет: “Что касается моего мнения о способности женщины понимать высшую истину, то без всякого сомнения вполне способна, иначе она не была бы человеком. Но дело в том, что по своей пассивной природе она не может сама найти эту истину, а должна получить её от мужчины”³⁹. Та же самая позиция просвечивается также в стихах, которые Соловьёв-поэт посвящает “вечному другу”:

*О как в тебе лазури чистой много
И темных, темных туч!
Как ясно над тобой сияет отблеск Бога
Как злой огонь в тебе томителен и жгуч
И как в твоей душе с невидимой враждой
Две силы вечные таинственно сошлись,
и тени двух миров нестройною толпой
теснясь к тебе причудливо сплелись..*

*...В неведомой чреде друг другу уступая,
иль споря меж собой без мысли и следа,
и вся твоя душа — их двойственность слепая,
немой, бесплодный мир, ненужная вражда..*

*...Ты поникла, земной паутиною
вся опутана, бедный мой друг,
но не бойся: тебя не покину я
он сомкнулся, магический круг..*

...Не страшися: любви моей щит

*не падет перед темной судьбой
меж небесной грозой и тобой
он как встарь неподвижно стоит...⁴⁰.*

Жаль, что, несмотря, на все свое стремление, Вл. Соловьёв не сумел примирить в жизни “философию” и “любовь”, “слово” и “поступок”, не был достаточно смелым и волевым, чтобы облечь в “тело” свои и чужие идеалы: “Мне очень жаль, — пишет он своей возлюбленной Кате Романовой, — что ты веришь скверной басне, выдуманной скверными писаками скверных романов в наш скверный век, — басне о какой-то особенной, сверхъестественной любви, долженствующей соединять два сердца для обоюдного блаженства, без чего будто бы не позволительно вступать в законный брак, тогда как, напротив, настоящий брак должен быть не средством к наслаждению или счастью, а подвигом и самопожертвованием. А что тебе якобы не нравится семейная жизнь, — то разве нужно делать только то, что тебе нравится или что ты любишь?”⁴¹ Только впоследствии, Вл. Соловьёв поймёт, что “мечтая о спасении человечества, по какой-то злой иронии жизни был невольной причиной чужого несчастья”⁴².

Интерпретация любви Вл. Соловьёва предопределила развитие всей русской поэзии XX века. Как ни странно, некоторые темы, характерные для декадентства — например, тема одиночества и разобщённости, соблазна и обмана — вытекают как раз из слишком идеалистической интерпретации любви, из чувства разочарования в земной реальности “Прекрасной дамы”. В поэзии русского символизма Прекрасная дама является то в виде анонимной и безличной “Незнакомки” (из стихотворения А. Блока), то в виде “живого обмана” (из стихотворения Вл. Соловьёва), — обмана, который, как земной туман, лишает жизнь полнокровия, превращая “крылатую” природу любви в игру, лишённую всякого откровения, в иллюзорную практику жизни (“жизнетворчество”), всегда направленную на достижение, безумное и обострённое, идеала, который, каждый раз, убегает все дальше и дальше: “милый друг, не верю я нисколько \ ни словам твоим, ни чувствам, ни глазам \ и себе не верю, верю только \ в высоте сияющим звездам...”; “в этом мире лжи — о как ты жива! \ Сред обманов ты живой обман, \ Но ведь он со мной, он мой, тот миг счастливый, \ Что рассеет весь земной туман...”⁴³.

Заметив противоречие, присутствующее в Соловьёве между “учением” и “жизнью” — философы русского духовного ренессанса ищут “пути иные”: стараются дать любви и женщине более земное, более конкретное и целостное представление. “У меня, — пишет Бердяев, — не было того, что называют культом вечной женственности и о чем любили говорить в начале XX века, ссылаясь на культ Прекрасной Дамы, на Данте, на Гете... Тип эротики В. С.

Соловьёва меня отталкивал. Я очень ценю и ценю статью В. С. Соловьёва “Смысл любви”, это, может быть, лучшее из всего написанного о любви. Но я вижу большое противоречие между замечательными мыслями этой статьи и его учением о Софии. ... У Владимира Соловьёва, в противоположность его персоналистическому учению о любви, был силен Эрос платонический, который направлен на вечную женственность Божью, а не на конкретную женщину”⁴⁴. В своих “Размышлениях об эросе” Бердяев выделяет опасность “платонического” эроса. По этому поводу он пишет, что “любовь-эрос”, “любовь-влюбленность”, небесная и божественная эротика, которая (как сказали Вл. Соловьёв и Платон) “рождается в красоте и которая отмечает путь творчества в мире, должна быть всегда связана с “любовью-каритасом”, иначе “результаты ее бывают истребительные и мучительные. В эросе самом по себе есть жестокость, он должен смиряться жалостью, caritas... любовью нисходящей, притяжением страдания и горя в низинном мире”⁴⁵. В противном случае теряется личностная, персоналистическая природа любви. “Эрос платонический, — пишет Бердяев, — сам по себе безличен, он направлен на красоту, на божественную красоту, а не на конкретное существо”⁴⁶. Только превращая это “конкретное существо” (женщину) в “поэтическую форму отсутствия”⁴⁷, в эфирное, несуществующее “Ты”, вступающее с мужчиной в метафизический диалог, основанный на “отрицательном” отношении, — только при таких условиях, отмечает православный теолог Павел Евдокимов, небесный, платонический эрос может просуществовать на земле. Мужчина, который любит женщину одной идеальной любовью и который проектирует в неё свою трансцендентность — свои фантазии и мечты, свои желания и стремления — не замечает, что, с одной стороны, он трансцендирует самого себя, а с другой стороны — лишая женщину своей “плоти” и своей крови — “он трансцендирует также женщину, как живущее существо, отрекаясь от всякого подлинного соучастия, от всякой взаимности”⁴⁸, от всякой возможности настоящего спасения и преображения.

Пытаясь выявить противоречия, к которым неизбежно ведет софиология Соловьёва, философы “нового религиозного сознания” распознают в любви встречу двух процессов: процесс “восходящий”, божественный и эротический (процесс идеализации и сублимации) и процесс “нисходящий”, основанный на жалости, на “карикативном” соучастии человека в страдании и зле материального мира. В этом русская мысль начала XX века развивает христианское, “личностное” учение Достоевского, который признавал в “любви-сострадании” и в “любви-жалости” единственную любовь, способную примирять “я” с “другим”. “Сострадание, — пишет Достоевский в “Идиоте” по поводу любви, которую Рогожин испытывает к Настасии Филипповне, — есть главнейший и может быть единственный закон бытия человечества... (только) бросая ваше семя, бросая

вашу “милостыню”, ваше доброе дело в какой-то ни было форме, вы отдаете часть вашей личности и принимаете в себя часть другой; вы взаимно приобщаетесь один к другому”⁴⁹.

Если для Соловьёва любовь — иллюзорное и лживое отражение небесной любви к Софии, то для философов русского духовного ренессанса любовь — отражение того “святого” Эроса жизни, который есть встреча двух процессов, “ответ снизу на божественное откровение абсолютно ценного Слова, услышанное сверху”⁵⁰, необходимый источник всякого преображающего процесса мира, всякого спасения и бессмертия. В эстетике русского духовного ренессанса “любовь” и “жизнь” — эквивалентные понятия. “Любовь есть абсолютное утверждение жизни, — пишет Мережковский в статье о Л. Андрееве, — любовь есть жизнь; кто любит, тот жив, и поскольку любит, постольку жив, бессмертен — “воскрес из мёртвых”. Любовь не внешнее свойство, не сила души, а сама душа. Любовь не может не любить, душа не может не жить в любви не только будущей, загробной, но и теперешней, здешней вечной жизнью, которая есть не отвлеченное “бессмертие души”, а реальное воскресенье плоти и духа в совершенном единстве личности. Любовь не путь из этого мира в тот, а совершенное откровение того мира в этом — совершенное соединение двух миров”⁵¹.

Как носитель космической “души мира”, как ипостась Материнства Бога — женщина становится “храмом” жизни и любви, точкой встречи и соприкосновения двух миров и двух “бездн” (идеального и материального, небесной и земной), двух Богинь и двух стихий (Афродиты Урании и Афродиты Пандемос, Софии божественной и Софии падшей). Во всей русской духовной культуре XX века женщина — путь познания и проникновения в тайну бытия; канал творческого подъёма, через который мужчина — преодолев свою оторванность от мира, внутренний дуализм “мысли” и “поступка”, “духа” и “тела”, внутренний разрыв “добра” и “зла”, “творчества” и “спасения” — встречается с бытием, с жизнью, с творением: «Женственная стихия есть стихия космическая, основа творения, лишь через женственность человек приобщается к жизни космоса. Человек в полноте своей есть космос и личность»⁵².

Освещая эту роль женщины, нелишне упомянуть слова, которыми Юрий Живаго (в романе Б. Пастернака) вспоминает свою любовь к Ларе, ставшую для него “инициацией” к жизни: “Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали ключом проникновения во всё остальное на свете, благодаря тебе. Когда ты тенью в ученическом платье выступила из тьмы номерного углубления, я, мальчик, ничего о тебе не знавший, всей мукой отозвавшейся тебе силы понял: эта щупленькая, худенькая девочка заряжена, как электричеством, до предела, всей мыслимою женственностью на свете.

Если подойти к ней близко или дотронуться до неё пальцем, искра озарит комнату и либо убьёт на месте, либо на всю жизнь наэлектризует магнетически влекущейся, жалующей тягой и печалью... Всё моё существо удивлялось и спрашивало: если так больно любить и поглощать электричество, как, вероятно, ещё большее быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь”⁵³.

Непосредственную связь женщины с жизнью подчеркивает также Ф. Степун в своём философском романе о любви. Описывая разные виды женщин и любви, Степун вводит две категории ценностей: категорию эстетическую, охватывающую “интересных” женщин и “любовные романы”, и категорию религиозную, охватывающую “неинтересных” женщин и “святую” любовь. “Идеальная” женщина, по Степуну, есть женщина “истинная”, не раздвоенная между “жизнью” и “любовью”, женщина, у которой любовь есть как бы “круг бесконечного радиуса, вокруг которого немислим потому никакой окружающей мир”⁵⁴. “Интересные” женщины — это “призрачные неуловимые женщины с каким-то блуждающим душевным центром и тающими контурами образа”, которые раздвоены, потому, что “они живут только любовью, но их любовь всегда в ссоре с их жизнью”⁵⁵, напротив, сущность идеальной женщины таится “в обнаруживаемой... во всех ежедневных занятиях радости бытия, глубокой дружбы со всеми вещами, какой-то конкретной, осязающей любви к их многообразным обличьям”⁵⁶. Такая женщина, по Степуну, “не интересна, потому, что она гораздо больше чем интересна: она значительна, существенна, священна. Не умаляя называемого, интересным можно только назвать предпоследнее, временное, частичное. Все же последнее, вечное и целостное определением этим неизбежно принижается и обесценивается. Для проблемы не позор быть интересной, но решение её должно быть истинным. Мечтать об интересной жизни естественно, но об интересной смерти — кощунственно. Интересное солнце — бессмыслица, но интересное освещение — вполне понятная мысль. Так и в любви... С интересной женщиной, не умаляя любви и себя, можно иметь роман. Роман — категория эстетическая. Но называть роман любовью — нельзя, не умаляя любви и себя: любовь категория религиозная”⁵⁷. Именно поэтому, пишет Степун, “интересную женщину невозможно любить. Интересная женщина — переживание, но не жизнь; событие, но не бытие. Любовь же целостная, единая жизнь, навек отданная подлинному, абсолютному бытию”⁵⁸.

Заключение

Заклячая эту работу, нужно подчеркнуть, что русская мысль начала XX века ввела свободу человека в систему религиозных ценностей. Признание свободы в качестве религиозной ценности означает последнее вовлечение человека в спасительный, исцеляющий процесс мира. Особую роль в этом процессе

играет женщина и женская любовь.

В русской эстетике начала века женщина не является только земной ипостасью божественной мудрости, ключом познания мира или сторожем созданных мужчиной ценностей. Как носитель космической души мира, ипостась Материнства Бога, выражение волевого и материального начала бытия, женщина — источник жизни и творения, носитель того Эроса жизни, который есть источник творческой силы, сама основа всякого воплощения, преображения и воскресенья. В противоположность мужчине, который связан с объективной сферой истины, который “техник и конструктор” (Бердяев), женщина имеет непосредственную связь с творением и с бытием, потому что “самим своим существом она связана с ритмами природы, вписана в порядок, управляющий универсумом”⁵⁹.

Поскольку женщина связана с бытием, женская природа сочетает в себе все возможности бытия: как возможность восхождения, возможность “подниматься до необычайной высоты”, так и возможность нисхождения, “возможность её превращения в стихию демоническую”⁶⁰, в силу отрицания и вечного проклятия.

Если Вл. Соловьёв распознаёт в конкретной женщине символ падшей Софии, бессознательное, тёмное, “материальное существо, способное к одухотворению”, в то время как любовь для него “трудная мистическая задача спасения и ограждения любимой души от тёмных сил, даже вопреки её воле”⁶¹, — то философы русского духовного ренессанса думают, что женщина — существо, способное к преображению и спасению не вопреки, а именно благодаря своей тёмной и материальной природе. Впрочем, высшая любовь, «святая» любовь, любовь спасающая и воскресающая — это любовь прошедшая через нисхождение и страдание, через испытание и “подполье” несовершенного, низинного мира. Как замечает св. Тереза, “каждый раз, когда я прохожу большое страдание, в душе моей безмерно усиливается любовь к моему Спасителю. Страдание усиливает счастье любви. Оттого я и люблю страдания”⁶².

Только в силу того, что женщина связана прямым и непосредственным способом с творением и с жизнью, — она также причастна к той элементной, иррациональной стихии, где прячется энергия и сила бытия; она также носитель того “эроса жизни”, без которой было бы невозможно любая победа над злом, без которой были бы невозможны ни спасение, ни одухотворение матери, ни превращение идеи — “мужского” света Логоса — в инструмент торжества над злом.

Большинство женских фигур XX века — от *Прекрасной Дамы* Блока до *Маргариты* Булгакова, от *счастливой Москвы* А. Платонова до *Лары* в романе Пастернака, от *Маленькой Терезы* Мережковского до *Матери* Горького — находят свое духовное материнство в “синтетическом” архетипе “Веч-

ноженственного”⁶³:

*Каким мне коснуться словом
Белых одежда Её?
С каким озареньем новым
Слить Её бытие?
О, ведомы мне земные
Все твои имена:
Сольвейг, Тереза, Мария...
Все они — ты Одна.
Молюсь и люблю... Но мало
Любви, молитв к тебе.
Твоим — твоей от начала
Хочу пребыть в себе,
Чтобы сердце тебе отвечало —
Сердце — в себе самом,
Чтобы Нежная узнавала
Свой чистый образ в нём...
И будут пути иные,
Иной любви пора.
Сольвейг, Тереза, Мария,
Невеста — Мать — Сестра.*

THE MEANING OF LOVE IN THE AESTHETICS OF RUSSIAN SPIRITUAL RENAISSANCE

Alessia DAGNINO (Genova, Italy)

Love is one of the most important notions of Russian spiritual renaissance. Its meaning is an ontological one since it is connected with the conception of universal unity (vseedinstvo). Love is central to philosophic anthropology manifesting itself as an immovable foundation of the human entity complementing reason. It secures the transition from the formal morals of law to the creative morals of blessing. But in theoretical considerations of Russian philosophers the specific, vital, deeply personal sense of Love was not glossed over as well. Referring to this hypostasis of Love, Russian thinkers discovered deep contradiction in its manifestations, the contradiction reflecting the multivocality of life, Being itself. Love always bears tragical contradictions within itself but it is only through them that the true sense of personal freedom and creativity can be revealed.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта тема освещается автором в статье “Смысл любви в эстетике русского духовного ренессанса” // Международные чтения по теории, истории и философии культуры: “Символы, образы стереотипы современной культуры”. Вып. № 7, ФКИЦ “Эйдос”, СПб, 2000.

² Лосский Н. О. Ценность и бытие // Лосский Н. О. Бог и мировое зло, М., 1994. С. 275.

³ Бердяев Н. А. О новом религиозном сознании // Sub specie aeternitatis (Опыты философские, социальные и литературные). СПб., 1907. С. 370.

⁴ Цит. по: Пахмусс Т. Вступительная статья к книге “Паскаль” // Мережковский Д. С. Реформаторы (Лютер, Кальвин, Паскаль). Брюссель, 1990. С. IV.

⁵ Цит. по: там же. С. XII.

⁶ Бердяев Н. А. О новом религиозном сознании. С. 368.

⁷ Цит. по: Пахмусс Т. Вступительная статья к книге “Паскаль” // Мережковский Д. С. Реформаторы (Лютер, Кальвин, Паскаль). Брюссель, 1990. С. XIII.

⁸ Pareyson L. Dostoevskij. Torino, 1993. P. 127.

⁹ Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии // Вышеславцев Б. П. Этика преображённого эроса. М., 1994. С. 227.

¹⁰ Цит. по: Мережковский Д. С. Испанские мистики (Св. Тереза Авильская, Св. Иоанн Крест, Св. Тереза Лизьеская). Брюссель, 1988. С. 24.

¹¹ Пахмусс Т. Испанские мистики // Мережковский Д. С. Испанские мистики... С. 24.

¹² Там же. С. 25.

¹³ Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. С. 227.

¹⁴ Цит. по: Мережковский Д. С. Реформаторы (Лютер, Кальвин, Паскаль). С. XII.

¹⁵ Мережковский Д. С. О новом религиозном действии (Открытое письмо Н. Бердяеву) // Мережковский Д. С. Больная Россия. Л., 1991. С. 98.

¹⁶ Соловьёв Вл. Поэзия Ф. И. Тютчева // Владимир Соловьёв. СПб., 1994. С. 366.

¹⁷ Цит. по: Зеньковский В. В. История русской философии. СПб., 1991. Т. 2. Ч. 1. С. 46.

¹⁸ Бердяев Н. А. О новом религиозном сознании. С. 353.

¹⁹ Там же. С. 370.

²⁰ Ильин И. А. Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека. СПб., 1994. С. 498.

²¹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1957—1958. Т. X. Ч. 4. С. 243.

²² Трубецкой Е. Смысл жизни. М., 1977. С. 42.

²³ Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 42.

²⁴ Бердяев Н. А. О новом религиозном сознании. С. 372.

²⁵ Там же. С. 348.

²⁶ Трубецкой Е. Мирозерцание Вл. Соловьёва. Т. 1—2. М., 1913. С. 360, 467 и 371.

²⁷ Мережковский Д. С. Немой пророк // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991. С. 124

²⁸ Мережковский Д. С. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // там же. С. 412.

²⁹ Там же. С. 413.

³⁰ Там же.

- ³¹ Там же. С. 410.
- ³² Там же. С. 412.
- ³³ *Evdokimov Pavel*. La donna e la salvezza del mondo (La femme et le salut du monde). Milano, 1989. P. 223.
- ³⁴ *Бердяев Н. А.* Размышления об эресе // Бердяев. Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 87.
- ³⁵ *Мережковский Д. С.* Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 402.
- ³⁶ Там же. С. 413 и 446.
- ³⁷ *Соловьёв С. М.* Идея церкви в поэзии Владимира Соловьёва // Соловьёв С. М. Богословские и критические очерки. Водолей, 1996. С. 138.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Цит. по: *Соловьёв С. М.* Владимир Соловьёв. Жизнь и творческая эволюция. М., 1991. С. 65 (Письма, III, 97).
- ⁴⁰ Там же. С. 190; см. также: *Vladimir Solov'ev*. Poesie. Firenze, 1949. P. 80, 28.
- ⁴¹ Цит. по: *Соловьёв С. М.* Владимир Соловьёв. Жизнь и творческая эволюция. С. 61 (Письма, III, 75—76).
- ⁴² Цит. по: там же. С. 61 (Письма, III, 93).
- ⁴³ *Vladimir Solov'ev*. Poesie. P. 32, 26.
- ⁴⁴ *Бердяев Н. А.* Размышления об эресе. С. 87—89.
- ⁴⁵ Там же. С. 88—89.
- ⁴⁶ Там же. С. 89.
- ⁴⁷ *Evdokimov Pavel*. La donna e la salvezza del mondo. P. 177.
- ⁴⁸ Ibid. P. 176.
- ⁴⁹ *Достоевский Ф. М.* Идиот // Достоевский Ф. П. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 6. С. 459.
- ⁵⁰ *Вышеславцев Б. П.* Этика преображённого эроса. С. 54.
- ⁵¹ *Мережковский Д. С.* Сошествие в ад // Мережковский Д. С. В тихом омуте. С. 44.
- ⁵² *Бердяев Н. А.* Размышления об эресе. С. 88.
- ⁵³ *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989. С. 414.
- ⁵⁴ *Степун Ф. А.* Николай Переслегин. Томск, 1997. С. 90.
- ⁵⁵ Там же. С. 88.
- ⁵⁶ Там же. С. 8.
- ⁵⁷ Там же. С. 89.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ *Evdokimov Pavel*. La donna e la salvezza del mondo. P. 187.
- ⁶⁰ *Бердяев Н. А.* Размышления об эресе. С. 87.
- ⁶¹ *Соловьёв С. М.* Идея церкви в поэзии Владимира Соловьёва. С. 138.
- ⁶² *Пахмусс Т.* Испанские мистики // Мережковский Д. С. Испанские мистики. С. 24.
- ⁶³ *Гиппиус З. Н.* Вечноженственное // Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н. Избранное. СПб., 1997. С. 434.

ДРУГОЙ ГРАД (о духе петербургской поэзии)

Александр ПОГРЕБНЯК

Вообрази же воображаемый Петербург.
Александр Скидан

Дух, как известно — сила воспарения, как это не назови, воздух... при-
смотреться повнимательней к столь очевидно незримому как воздух — не
знаю, что здесь может помочь, также как не знаю, что может помешать
пристальному разглядыванию *того* воздуха, который формирует петербург-
скую атмосферу — создает колорит, как еще выражаются, города.

Не знаю, что может помешать, а все же призову себе на помощь (не-
)многие свидетельства (почему бы не?) О. Манделштама на предмет того,
что интересует меня сейчас — те, которые удалось почерпнуть в его т.н.
“автобиографической прозе” (тем более что в “прозе” поэта мы зачастую
имеем чистое как бы вещество поэзии, ее еще не затронутую формулярном
стиха и противостоящую отчуждающей силе “я” (Лакан) — чьего “я”, пусть
пока остается без внимания, — материю). А также — кое-что из пушкин-
ского “Медного Всадника” по причине абсолютной, несмотря на все когда-
либо говорившееся по этому поводу, невыносимости (за скобки) всего про-
исходящего в нем, невыносимости, неуклонно возрастающей по ходу погру-
жения в глубину предмета, интересующего, даже интригующего меня сейчас.

Сейчас. В самом деле, разве, например, не бросается в глаза насыщен-
ность первых страниц “Шума времени”, посвященных реконструкции дет-
ских ощущений от течения петербургской конца прошлого столетия жизни,
атмосферой смерти? — Эти страницы, а что им еще остается, буквально
дышат ею, вдыхая запах угасания девяностых — тихое убожество и болезнен-
ное спокойствие, сквозящий провинциализм эпохи; сыроватый воздух зап-
лесневелых парков, запах гниющих парников и т.д. если и оставляют место
для ребячливости восторгов, то эти последние — неизменно по случаю похор-
он, генеральских либо — идущих отдельной статьей наслаждений, — на-
следника престола. Настораживает, конечно же, недетскость описываемых
стратегий восприимания. Например, города: ведь кажется, что феноменоло-
гический приоритет в закладке “очевидного” безусловно должен принадле-
жать *тому* Петербургу, что представлен своим парадным ликом, раз и навсег-
да запечатляемым вкупе с учимыми наизусть хрестоматийными строками —
теми самыми, о строгости и стройности *вида*, — в то время как тоже включен-
ные в учреждающий первичную очевидность сюжет, но впитываемые исклю-
чительно посредством органов слуха и изначально никак неподкрепленные ви-

зуальным удостоверением сведения о болотах (и — тем паче — костях), на которых была-де воздвигнута новая столица, поскольку они неспособны стать объективированными в образах необходимо должной быть зримой воочию “реальности”, должны быть обречены на то, чтобы выпасть в осадок, сформировав своего рода донные отложения, претвориться в чистую якобьсть изнанки, неразложимый на хоть сколько-нибудь проясняющие его смысл компоненты подтекст. И тем не менее рациональный срез петербургской действительности вовсе не парадоксальным образом включает в себя этот мифологический пласт — мифологема, раз налицо только сказ, без предъявления собственно лика: наличность хронически отсутствует, на руках одни векселя, — сказ, хранящий предание о городе на болотах; включает в себя эти топи в модусе их “онтического” отсутствия (или, более “эксплицитно”: в модусе химеричности по причине изначальной загнанности-под), включает их как *чистой воды толки*.

Такова уж традиционная процедура учреждения должного быть видимым, должного бросаться в глаза “ампириного фасада империи” — интросекция исходной несвободы в отношении того, что счесть “собственно предметом” и что есть “всего-навсего фон”, экспансия официальной точки зрения осуществляются здесь посредством вытеснения (ссылки в *том самом смысле*) того, что *итак* незримо. — Но нет ли здесь перестраховки, чреватой в конечном итоге ослаблением внимания репрессивных структур (ведь избыточная герметичность если что и означает, так скорее всего *негерметичность*) и опасностью выхода на поверхность... выхода на поверхность... не слишком ли много оказалось возложено на непроницаемость извне видимого, на отражающий всякий “пронизывающий” взор, пресекающий в корне всякую установку на схватывание “конечных оснований”, петербургский паноптикум?

Ведь в результате — опасно возрастает деструктивная способность воображения, на откуп которому с легкой руки режима отданы отсутствующие, только в списках времен Царя Гороха значащиеся земли: подобно смерти, представляемой столкнувшимся с ней ребенком на манер какой-то другой страны, неведомой — и тем не менее реально существующей, далекой — и все-таки такой, откуда возможно возвращение, загадочные петербургские болота оказываются вполне благодатной почвой для построения *другого* Петербурга. — Так в слове запечатленный фантазм обнаруживает способность затмить яркостью воздействия на человеческие души *ens realissimum* камня: “Я памятник воздвиг себе нерукотворный... вознесся выше он... Александрийского столпа”, вот именно. Об этом еще Якобсон писал в статье о статуе, “логос” *contra* “эйдолон”, кажется.

Между тем обращение к правилу Лакана, которое гласит, что вытесненное в реальном необходимо возвращается в символическом, позволяет дать объяснение как поразительной бросаемости в глаза по природе своей не должных быть замечаемыми атмосферических явлений в упомянутых выше фрагментах мандельштамовской прозы, так и специфическому значению этих постепенно принимающих вполне различимые очертания другого града испарений

для всякой собирающейся над невскими берегами поэзии. “Испарения, отсюда родится строка” (А. Драгомощенко), неучтенная конденсация.

* * *

Классические петербургские тексты, несомненно образующие ядро канонического корпуса отечественной литературы, революционизм которой критиками неоднократно подчеркивался (чего стоит одно розановское “Россию погубила литература”!), будучи употреблены в процессе культурного воспитания молодежи, как раз и берут на себя роль проводников в иные края, роль руководств по обнаружению иных горизонтов — это случается обыкновенно по миновании того рубежа, что отделяет туман юности от ясности отрочества: текстуальное ведь для теперь уже “культурно образованного” видения представляется куда более весомым критерием удостоверения, нежели “непосредственность” вида. Не беда, если в этих историях, перефразируя М. Фуко, кто-то не узнает истории своего детства — в борьбе между непосредственно созерцаемым и глубинно вычитываемым исход на этих порах предрешен: не укладывающиеся в привычную схему восприятия петербурги Гоголя, Достоевского, Белого или Вагинова награждают “вдумчивого” читателя зиянием бреши в сознании, через которую начинает поступать некий воздух (но свободы ли, пусть пока останется под вопросом), населяющий образами авторских кошмаров и накачивая атмосферой авторского же безумия те слишком показательно погребенные под зданиями регулярного града топи и пески. Такое переоткрытие другого Петербурга, подпитанное усвоением изначально неочевидного через состоявшееся наподобие инициации опосредование Книгой, имеет оборотной стороной опыт признания читателем себя, быть может даже коренного до мозга костей (тех самых, на которых?..) питерца, провинциалом перед лицом тех, кому в силу их непререкаемой классичности принадлежит исключительное право определять под-*ли*нное содержание “реальности”, именуемой Петербургом. И в той мере, в какой Петербург классиков предстает с моей собственной (на самом же деле, как было показано, *вмененной* мне) точки зрения невменяемым — ровно в той я и обнажаю провинциализм своего “я”, сведенного к паре глаз со слепотой их захваченности наивным глазением.

Так, уже ознакомление с полным текстом пушкинской поэмы, упомянутыми выше строками несказанно способствовавшей воцарению “официальной версии”, приоткрывает творимость возмутительным образом на самом (строгом и стройном) виду решительного беспорядка, грозящего исказить и искажающего-таки (“нередко кучерские плети/ его стегали, потому/ что он не разбирал дороги/ уж никогда...”) положенные установления — каковые, будучи поколебленными, в свою очередь могут дать повод к неподобающему истолкованию смысла нахождения именно во введении хрестоматийных строк. Все, однако, искупается умелым вписыванием как помешательства героя, так

и наводнения, грозящего подмыть основания города/власти/рациональности, в жесткие рамки причинно-следственной зависимости (умопомрачение как совершенно нормальный исход для пережившего *такое*, вот и все), так что даже стихии теперь “при должностях” (наводнением, к примеру, с которого снято всякое подозрение в сношениях с подпольем, практически не причиняется ничего непоправимого, никакого урона лицу города: “Утра луч/ из-за усталых, бледных туч/ блеснул над тихой столицей/ и не нашел уже следов/ беды вчерашней...” — кроме смытого с этого лица домика “его Параша, его мечты”) и исправно способствуют выдворению *тебя*. Слова покойного государя о том, что с божьей стихией царям, мол, не совладать, звучат насмешкою власти с ее внутренними разборками. Ай да Пушкин, ай да сукин сын — со всех сторон! — и все впоследствии... Если бы только излишнее увлечение подробностями при живописании бреда, неоднозначно его векторизирующими, не приводило к разгерметизации дискурса — недопустимый (но не состоявшийся ли все-таки на пустынном острове, хотя это безумие предполагать такое?) брак. Но — черные сотни стихии наводняют стих, она — как бы надежно встроенный стабилизатор; не здесь ли, где в целях стерилизации единичного помешательства закатывают Вселенский Потоп, берет начало традиция выставлять вольнодумца сумасшедшим? — авторское здравомыслие, наистрожайший из цензоров, предписывает ограничиться пятнами патины на бронзовом челе, знаком досадной в своей неискоренимости, но едва ли способной поколебать благие устои, *сырости*. Ограничусь-ка и я, дабы не заплут(ов)ать окончательно, тем что оставляю открытым этот поворот.

* * *

Зачарованность ликом этого города дает основание отнести себя на счет некой сноподобности последнего, и, похоже, данная специфика воздействия на душу зрителя изначально включена в экономию “регулярного плана” — с целью очищения, конечно же, этой души от вредных для рассудка и нрава испарений, вопите свое “катарсис, катарсис!”. “Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной”, — запишет Манделштам, давая проглянуть сквозь сверхплотную завесу ясности и отчетливости свету смуты (в обоих — политическом¹ и оптическом — смыслах слова).

Тщательно выверенная и до мелочей продуманная архитектоника города призвана свести до минимума вероятность вкрапления каких-либо деструктивных элементов в генеральный ансамбль Петербурга, в устройство его паноптикума. Обтекающе-скользящие, равно как и проникающе-пронизывающие стратегии обзора, весь диапазон от отстраненной мечтательности до оценивания и толкования — находятся под запретом: допускаемое — даже не инвариант, а голая буквальность поставленности-пред. Отсюда и вполне объяснимое появление метафоры сна: именно пространство сновидения есть то (не) пространство, внутри которого отказано самой возможности истолкования. Стоит ли в данном контексте прибегнуть к услугам пресловутой ницшевской оппозиции, чтобы внушающий мысль о наваждении (буквально о “сне на-

яву” — чего стоят хотя бы знаменитые петербургские белые, предлагаемые вниманию чужеземца почти с такой же настойчивостью, как в иных краях жеребцы или вина, ночи!) план непосредственного переживания видимого, конституированный архитектурой как искусством, наименее расположенным к интерпретации, рассчитанным лишь на безропотную, перебиваемую разве возгласами восторга прикованность к поверхности наличного, был возведен к началу аполлоническому, в то время как на долю плана иррегулярного (и одновременно герме(нев)тического: не сама ли интерпретация, поскольку ей очень часто приходится обосновывать собственную необходимость, ответственна за те туманы, которых всегда оказывается больше, чем она готова прояснить?) с господствующей в нем принципиальной небеззаговорочностью автоматически выпадает быть отнесенным к началу дионисическому?

Если (на этом хотелось бы настоять, но на что при этом опереться?) истинность и совершенство представляющего в сновидениях является полной противоположностью отрывочности и бессвязности созерцаемой наяву действительности, то явь существует — по всей, как говорится, видимости, — способом замутнения истинно сущего, данного со всей полнотой в состоянии сна или подобном ему (известный платонический драйв души); сон оттого наяву и воспринимается как смутный и полный двусмысленностей, что явь (как погружение “я” в мягкую среду растворения) есть не что иное как грехопадение первозданного образа, отступление от учрежденной объективности. Явление яви можно уподобить впавшей в экстаз танца архитектуре; для примера достаточно привести порою приводимый пассаж из “Невского проспекта”: “Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вверх...” и т.п. Все плывет перед глазами, все расплывается... — Созерцание наяву не обходится без опосредования телом, а оно, как известно, не()идеально. Например — Евгений, когда он, обуянный силой черной, заставляет сорваться с места и понестись во весь опор горделивого истукана: “Добро, *строитель чудотворный!* — / шепнул он злобно задрожав, — / ужю тебе!..” (Курсив мой, — А.П.). — Вот, Евгений, мы теперь знаем все о твоём происхождении. Весь Петербург тогда — и теперь — просто сонм (“сонм”: в этом слове уже слышатся отзвуки разм^б/окания доселе жестких границ, ощущается привкус пробуждения) огоньков, пляшущих на болотах. Или — как служащие *фоном для титров* (у, вот опять... фонит, фонит!) одного фильма акварели, где Александрийский столп, Исаакий и проч. столпы сорваны со своих законных мест и выдворены в заметенное снегом поле, обломки... ах да, и фильм-то был — про “соню” Обломова. Деконтекстуализация, смещение, что там еще? Постоянно воспроизводимый официальной легендой дух подполья, дионисическими дырами (как было подсказано мне Евг. Звягиным) ежечасно грозящий превратить в труху (о, это страшное слово — тр(еб)уха!) имперское устройство на островах, то и дело устремляется наружу, дабы во всей полноте поднять вопрос о до-подлинной реальности. “Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспуд-

ный пласт. Под лебяжьим, гагачьим, гагаринским пухом — под тучковыми тучками, под французскими буше умирающих набережных, под зеркальными зенками барско-холуйских квартир обнаружится нечто совсем неожиданное” (“Египетская марка”).

... — но ведь это же, не воскликнуть ли на манер Батая, поэзия! Та самая — развратная, противоречащая проективной сути языка, приносящая слова в жертву и рассеивающая “мнимые упорядоченности мира”. Поэзия наперекор всем официальным версиям, согласно которым ею культивируется “уход от действительности” или ее (действительности) “преукрашивание” и “идеализация”, а не нечто прямым образом обратное; согласно которым она к тому же вообще *определяется*. Развеивающая сон иная стихия (наводнением, к примеру, лишь подчеркивается всемогущество власти, и только волею случая провоцируется незапрограммированный срыв) — вот что витает в петербургском воздухе, который к слову сказать, всегда был гоним — сошлемся для разнообразия на А. Белого, пародирующего тон официальной версии: “Невский проспект есть проспект для циркуляции публики (а не, например, воздуха)”.

“Но перо, снимающее эту пленку, — как чайная ложечка доктора, зараженная дифтеритным налетом. Лучше к нему не прикасаться”, — заканчивает Мандельштам. Творить явь — небезопасное ремесло, поскольку обязывает к отсвоению “я” его же собственным телом, поскольку творить явь означает попросту отдаться делу умирания, т.е. — просто не делать ничего *иного*, лишь *это*. Поэзия стремится вы-явить (“выявление”, моя с вами война!) всю несостоятельность попыток архитектуры (“ужо тебе!..”) привести вещество природы в соответствие нормам чистого разума, тем самым отказав окончательно в его самостоянии *sub specie aeternitatis*. Стремится высвободить всякую вещь из безвоздушного пространства ее самоотжественности, любой ценой. Поколебать “величественно отказчивую осанку Аполлона” (образ Ницше, эквивалентный отчуждающей функции “я” у Лакана), учитывая непереносное наличие аполлонического в себе — поэтические каноны, чем в большей степени они настаивают на необходимости себя, тем сильнее соблазняют быть сочтенными именно в качестве пределов осуществления, должных быть преодоленными, так как всякое дальнейшее осуществление, как и вообще жизнь, возможно исключительно как беспрестанная трансгрессия — вот что испокон веков представлялось поэту необходимым. Необходимым как воздух. Децентрирование сущего как чего-либо — себя, например, — *реализация*, вскрытие возможностей, поиск “ни к чему не сводимого” как “истинной сущности” и, следовательно, (основания для) *реальной* самости (а не “субъективизация” действительности) — это и есть *во-площение* как непрерывный процесс, знающий собственное прекращение только как нечто, недоступное знанию, и расценивающий поэтому все однозначно “состоятельное” или “состоявшееся” как однозначную смерть. “Строка приходит, — клянется Ч. Олсон в “Разъятом стихе”, — из дыхания, от дыхания пишущего, в тот момент, когда он пишет, а значит именно здесь появляется повседневный труд,

работа, ибо только он, пишущий, *в любой момент* может задать строке ее метр и концовку — *там, где дыхание его иссякнет*” (курсив мой — А.П.).

А что же Евгений? (Мой ответ на вопрос А.С. мог бы быть таким: на протяжении всего действия Евгений только и делает, что *пробуждается*). Его “пустынный уголок” по его исчезновении был сдан хозяином бедному *поэту*, а сам Евгений — вернее, его тело — это оно ведь было найдено на пустынном же острове, подле занесенного сюда и *полностью разрушенного* домика Параши, а сам он... Нулевая степень архитектуры. “В Петрополе прозрачном мы умрем”.

* * *

Вытягивая из памяти одно за другим все пышное соцветие имен — плод несмещения отцовского и материнского начал, но все же из стоящего в отцовском кабинете книжного шкафа (тоже недвусмысленный такой символ), Мандельштам уже на исходе раскопок неожиданно обращается: “А не хотите ли ключ эпохи, книгу, раскалившуюся от прикосновений, книгу, которая ни за что не хотела умирать и в узком гробу девяностых годов лежала как живая...?” — Хотим, хотим.

Юноша *Надсон*, неистовый певец *одного и того же* (так что “пошли его в Ниццу, покажи ему Средиземное море, он все будет петь свой идеал и страдающее поколение — разве что прибавит чайку и гребень волны”) соблазняет своим именем сделать последний решительный шаг, не взирая на прозвучавшие (с)выше предупреждения о смертельной опасности, потому что кажется, что стоит сделать только один решительный шаг, и мы наконец пойдем, что... (Я бы мог записать даже так, вынеся отдельной рубрикой: “Аналитика Над(-)сона” — или даже: “Надс(о)на”, но к чему, как заметил кто-то из Новых Тупых, еще сильнее давить на перо, когда для прояснения сути дела итак уже сделано или не сделано все необходимое?).

Образ (лицо, имя, даже манера) Надсона потенцируют собственную поэзию Мандельштама, *питают* ее, становясь принципом этой поэзии, будучи однажды распознанным в качестве зова, нет — требования покончить наконец с бесконечными “как бы” жизни и смерти (как если бы можно было умереть и остаться живым одновременно: шкаф — это и саркофаг, и жилище, а книга, а буква? “Надавило шкафом” — он бы, думаю, подписался и под этим): “Сколько раз, уже зная, что Надсон плох, я все же перечитывал книгу и старался услышать ее звук...”. Вечное возвращение одного и того же, мы все этим озабочены. Ни () что так не затягивает, как болота, что бы при этом ни говорилось, что бы ни виделось. Болотный дух, когда поверхности “мира строгих форм” покрываются трещинами осознания живущими в нем своего глубочайшего провинциализма, выступает наружу, и вот он уже выше(сна)стоящая реальность, реальность над- (а не, как это водится, под-) лежащего быть, чары исчезают, начинается поэзия. Проза мира, *испускание духа*. Такого еще не было, но будет, будет.

ANOTHER CITY
(On the spirit of Petersburg poetry)

Alexandre A. POGREBNIYAK (St. Petersburg)

The text of the article represents an attempt to deconstruct the cultural-historical archetype of Petersburg, whose very structure seems to provide for the living and “flourishing” of the Poesis *in these whereabouts*. That is where the question however arises: what does it mean to say: “in *these whereabouts*”? After all, where are they?

The structure of St. Petersburg archetype is defined through the interaction of two basic elements: the legends of the swamps, on which the city is believed to have been founded, and the “regular plan” according to which it was built. It should be taken into account that it is only the latter element that has a visual confirmation through the “architectural ensemble of the city”. Thus, Petersburg reality includes two plans: mythological and rational, the spirit that was driven in the underground, and the image that rules on the surface. During the process of “cultural bringing up”, every Petersburger learns to identify the tracks of the “truth” that takes the form of Another City — the city built on the swamps and bones. This identification is encouraged and intensified enormously by the poetics of the “classical Petersburg text” (Pushkin, Gogol, Dostoyevsky, Bely, Mandelshtam, Vaginov, etc.), whose inseparable attributes are the mood of estrangement and complaints about bad St. Petersburg climate. You may get the impression that the dampness that fills the atmosphere of the city and damages its image (e.g., the bronze Peter’s brow from the poem by Pushkin), is *the poetry itself* that does not conceal its revolutionary essence — the essence that desires to deconstruct the language of the “official version”, undermine the basis of the “regular plan economy”, make architecture dance, release the inhabitants of Another City from imprisonment. That is what the situation looks like. Nevertheless, a suspicion creeps in if there can be a secret plot between the Architect and the Poet, between the czars and the elements, between the dream and reality? Can this dampness which all Petersburgers *got used to feel* and from which they got used to “protect” themselves with the verse, be called upon to make Petersburgers slaves of *this place*? This question is of course not hoped to be heard — especially in our days, when the “critique of ideology” is no longer fashionable.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как ответил на мое замечание о “дурном питерском климате” один ироник, идеология эта обязана своим происхождением разночинной столичной интеллигенции, подвергавшейся за свое диссидентство бесконечным преследованиям со стороны режима.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК КОД*

Максим РЯБКОВ

При анализе произведения искусства мы ищем вторые значения, скрытые обобщения, символы, и многое другое, что имеет свойство отсылать к реальности вне самого произведения. Этот анализ мы склонны называть расшифровкой кода. И здесь употребление понятия кода запутывает, скорее чем разъясняет ситуацию. Есть два свойства кода которые все время упускаются из виду: конвенциональность кода и возможность кодировать внутри кода элементы самого этого кода. Это эссе — попытка исправить ситуацию, используя примеры литературы, но одновременно и расширяя проблему “искусства как кода” за счет постановки более широких задач, чем просто выяснение употребимости того или иного термина в эстетике.

1. Код и его свойства

Восприятие мира как кода, всякого физического события — как кодирующего нечто отличное от себя, эта идея так и не была продумана, хотя высказывалась уже много раз. В ней нет ничего мистического, скорее она базируется на том очевидном факте, что любой предмет можно обозначить любым другим предметом. Достаточно сложная система обозначений должна быть найдена, чтобы отразить ход наших обыденных мыслей, либо описать законы гидродинамики, что угодно. Вместе с тем, это только лишь проблема количественной сложности и оптимальности кода. В конце концов, для того, чтобы выразить все что угодно, не заботясь об оптимальности, достаточно, как хорошо известно, но не доказано, набора камушков, которые следует перекладывать, подобно герою Беккета, который, впрочем, натолкнулся на некоторые препятствия, но только физического, а не логического свойства.

Таким образом, код прежде всего обладает свойством совершенной конвенциональности. Код может обозначать очень многое и разное, и в то же время — этот код может быть заменен другим. Вместе с тем, сложный код вызывает к жизни проблему — код оказывается способен кодировать сам себя. И это создает проблемы. Пример — парадокс лжеца.

Есть одна вещь, что не входит в эту сеть конвенциональностей — сознание. Сознание не кодирует мир, это делает язык и теории в этом языке. Сознание равным образом не кодирует само себя, и вообще участвует во всей этой истории только тем, что именно благодаря ему код существует вообще. Но это странная роль. Код — это конвенция, а для конвенции нужно по крайней мере одно сознание. Позволяя себе небольшое отступление, замечу, что вопреки тому, что полагает Пенроуз о связи квантовой гравитации с сознанием, мне кажется, что проблема сознания вообще решается только

в связи с проблемой кода, который инвариантен по отношению к способам его физической реализации. Но именно роль сознания в возникновении кода не проектируема на язык физических описаний. Скорее можно ожидать лучшего понимания природы сознания через анализ самокодирования внутри кода.

Сознание само кодируется внутри созданного, или “назначенного” им кода. Существует мощный язык “о” сознанию. Существуют способы выразить то, как сознание соотносится причинно с не-сознанием. Обыденный язык, как и язык, скажем, художественной литературы, достаточен для этого, настолько достаточен, что с его помощью можно выразить и парадоксы, типа парадокса лжеца. Какова в этом роль сознания? Безусловно, формализм для получения всех семантических парадоксов не требует богатства повседневного психологического языка. Однако моя гипотеза заключается в следующем. Сознание делает возможным код вообще. Интуиция подсказывает, что без сознания невозможно представить себе кода, вследствие именно того, что код — конвенция. Но интуиция подводит нас в другом — сама речь о сознании представляет собой реализацию кода, который, как было сказано, может быть рассмотрен как часть большего кода. Моя гипотеза, основанная на все еще смутной интуиции, заключается в том, что эта часть кода может быть соотнесена с той частью кода, которая кодирует код внутри него самого. Но тогда должно быть возможным сформулировать некоторое парадоксальное суждение (эквивалентно: вывести противоречие), поскольку сознание как внекодовая реальность должна быть инвариантна по отношению к изменениям кода, и степень этой инвариантности выше, чем для физической реальности. Сознание в системе кода представляет собой источник кода, представленный, естественно, кодом как кодом самого себя. Сознание, однако, лежит вне кода, поскольку нет такой части кода, которая могла бы непротиворечиво закодировать сознание — ведь сознание и есть источник кода.

Если это верно, то сознание как источник кода обозначается внутри кода только парадоксальным образом, как конвенция, которая конвенцией не является, нечто, что должно быть инвариантно по отношению ко всем возможным изменениям кода, оставаясь в то же время привязанным к данному коду. Это в своем роде семантический парадокс, сходный с парадоксом лжеца. В последнем противоречие доказывалось на основании наличия в языке теории термина, выражавшего соответствие теории и модели. Здесь в языке обнаруживается терм, который выражает соответствие кода тому сознанию, которое и задает конвенцию. По сути, оба парадокса равносильны, если смотреть на “задание конвенции” как на процесс “обучения” некоторому “истинному” коду. Тогда истинность задается соответствием между кодом выученным и “истинным”.

А суждением, которое вызывает противоречие в формальной системе, соответствующей коду, который кодирует сознание, может быть следующее.

“Данный код кодирует мир отличный от того, кодирование которого (подходящим образом) закодировано в нем с помощью элементов “языка о сознании””.

идиот. Он не находит себя смешным, но полагает возможным и даже естественным, что другие находят. Отрицание становится утверждением, а точнее — обещанием. Обещана красота, спасающая мир. Эта красота скрывается за “идеями” героев Достоевского. Нельзя не согласиться с Бахтиным в том, что герои Достоевского живут для идеи, для бесконечного, для шатовской встречи в бесконечной пустоте. Но ведь таковая никогда не состоится, и есть только общие слова. Обещанная и чаемая бесконечность имеет истоком не оптимизм духовных устремлений (возможно ли вычитать такую трактовку из Бахтина — не знаю, но он в любом случае придавал “идее” положительное звучание), но боль и ужас. Герои Достоевского не живут в предвидении смерти. Да, это вроде бы так. Но тот же Раскольников находит в себе готовность примириться с любым ограничением жизни — только бы “жить”. И более того, не оказывается ли “идея”, или тот великолепный “поток” сознания, противоречащего самому себе, какой мы видим у Подпольного человека, только знаком внутреннего несчастья, более личного и менее приличного, чем боль за человека вообще. Эта возможность не исключена тем, что духовные усилия героев Достоевского — это героическое напряжение, замкнутое в круг, возвращающееся к себе: “а не смешно ли я?” Эта неуверенность в себе — неуверенность всякой духовной деятельности, поскольку та не видит своего “положительного” и “реального” результата. Эта бесплодность свидетельствует о том, что “идея” порождена не полнотой жизни, что она скорее скрытое и утонченное скоморошество. Мармеладов и Свидригайлов — двойники Раскольникова — служат для выражения этого скоморошества. Свидригайлов, например, выражает некую уверенность в себе, которая на самом деле — неуверенность и бесплодность, и в то же время подчас неосознанное кривляние, артистизм — игра в законченного грешника, причем игра, которой читатель верит. И только поскольку мы анализируем наше эстетическое восприятие Свидригайлова, мы начинаем понимать, что здесь скрыт артистизм, то есть стремление выдать бесплодие за свободу, сделать вид что мрачная беззаботность, излучаемая персонажем, порождена его силой, тем, что он на самом деле — вопреки тому, что он говорит — преодолел страх смерти, что у него есть “идея”.

Но идеи нет ни у него, ни у Кириллова, ни, само собою, у Ставрогина. Бахтин кажется не замечает, что все “идеи” героев представляют собой род притворства, сопряженного, по-видимому, с насилием над собой.

Чем мы наслаждаемся в Достоевском? Не тем ли, что Нортроп Фрай называл бы переходом между низко-миметической трагедией и иронией? На самом деле может возникнуть протест против такой трактовки: герой ставит “предельные вопросы”, и Достоевский никак не может быть рассматриваем как Флобер в отношении своих персонажей. Однако героизация персонажей — как “положительных”, так и “отрицательных”, или, может быть точнее, “проклятых” и “спасенных” (по Бердяеву) — содержит в себе иронию, которая не содержится в непосредственно воспринимаемых элементах художественной формы. Это ирония содержательной, так сказать, невозможности выразить “идею” иначе чем через иронию самоуничижения. Здесь уместно

привести фравевский дуализм *alazon-eigon*. Эти греческие термины означают соответственно, лицемера-узурпатора неких ценностей, выдающего себя за нечто большее, чем он есть на самом деле, и “ироника” — того же Сократа, выдающего себя за незнающего. Только последний остается на поверхности, только *eigon* доподлинно спасен, только он — подлинный князь. “Претензия” Раскольникова оборачивается его внутренней смертью, символизированной самоубийством его двойника и идеала — Свидригайлова, имморалиста, каким сам Раскольников хотел бы стать. Другой его двойник-идеал — Лужин — исповедует буквально те же взгляды, что и Раскольников, и своим убожеством вносит вклад в преобразование Раскольникова из *alazon* в *eigon*. Однако ирония самоуничуждения, в отличие от более конвенциональных ее вариантов — Чарли Чаплина, Вуди Аллена, — приобретает более болезненный характер. Духовная деятельность оказывается чистым артистизмом веры, бесплодным по определению, случайным по содержанию, вырастающим из слабости и горя — вопреки старцу из “Подростка”, отождествившему веру с весельем. Если старец и прав, то это веселье участника комедии, которая становится все более и более беккетовской и все менее и менее шолом-алеихемовской. Религиозность Раскольникова — это маньеризм, не признающий себя таковым.

Это — действие иронии над иронией, неспособность духа стать другим, чем просто жертвой и скоморохом. Трагедия, вознесенная на пьедестал последней истины, превращается в комедию, поскольку, если герою не остается ничего кроме незнания и смирения, и обещания спасающей красоты, то и герой не может вести себя иначе как юродивый.

Все это возможно именно благодаря расколованию мира романтизма и шире — все большему значению бездуховной, “грубой” реальности. Километры, звезды, тонны падающего камня — в “Братьях Карамазовых”, “Сне смешного человека” и “Бесах” — сами по себе несопоставимы ни с чем духовным, но только они — те единственно приемлемые термины, в каких может оперировать духовность, принадлежащая целиком демоническо-бездуховной реальности.

При этом художественный эффект достигается формальным отрицанием — бунтарским в духе Камю — этой самой реальности. И тот тип, который только и может, не кривя душой, совершать подобное отрицание — единственный защитник прав духовного — скоморох, сократик, *eigon*.

Обещание лучшего — это существенная черта романизма Достоевского, где авторский голос (иногда — он же голос повествователя, как в “Преступлении и наказании”, иногда — голос одного из героев, как в “Карамазовых”) оповещает о том, что за всеми описанными бедами неизбежно наступит мир и воскресение. Конечный мир получает обещание собственного продолжения в бесконечность красоты. Но красоты нет. Вместе с тем, даже Свидригайлов — образ насмешливого и уверенного в себе зла, — служит образом и обещанием красоты. Подобно богу или дьяволу из “Доктора Фаустуса”, зло обращается в добро.

3.2 Тонио Крегер и его обещание

Противоположность красоты и гениальности, как определенного и абстрактного, показана Манном в виде неразрешимого противоречия души поэта, противоречия которое обещает создать многое такое, что гениальности и не снилось. Смесь презрения и восхищения как двух основных чувств по отношению к жизни видимо и есть та основа на которой зиждется многое из нашего эстетического вкуса и чутья: чувство одновременно свободы и сопричастности, избавления от мук духовного взросления и зависти к тому, что этих мук никогда не испытывало и не может испытывать.

Подлинно эстетическое — так назовем признание указанного противоречия и добровольное изгнание в него — тем самым противоположно исканию лучшей жизни, лучшего в себе и других. Это — своего рода гордыня, подобная той, что лежит в основе антикатолического католицизма Унамуно. Эта гордыня противоречива постольку, поскольку она — гордыня страдания, самозабвение в страдании, причем страдании духовном, то есть такого рода, что оно прекращается как только ты начинаешь им восхищаться. Вспоминается Подпольный человек, только в отличие от Тонио у последнего нет развития, а только динамика самовосхищения.

Но развитие Тонио — смерть в Венеции, как результат поглощения иллюзией красоты. Манн всегда изображает духовную деятельность как высшее благородство, содержащее в себе нечто презренное, презренный артистизм, иллюзионерство. Судя по “Непорядку и раннему горю” Манн легко встает на сторону гетевщины в противовес гениальности — шиллеровщины. А судя по “Тристану”, писатель к тому же и симпатизирует этой гениальности и недисциплинированности — поскольку она противостоит “реальности” и вообще созиданию, каковое возможно только через овладение ремеслом, которое, как известно, уродует. Но это — симпатия неабсолютная, симпатия презрения и сострадания. Так же сострадательно относится дух и к непосредственности жизни. Дух — писатель, артист, князь (“высочество”) — становится авантюристом, выходцем из разорившейся семьи, алозон, притворщиком, лицемером, иначе говоря — артистом в несколько или даже очень негативном смысле этого слова. Действительно, граница между недисциплинированной гениальностью и тупой реальностью настолько тонка, что только мощенничеством можно удержаться на этой грани, только притворяясь, что ты — и тот, и другой, что невозможно. Невозможно, потому что сбившийся с пути буржуа — это уже не буржуа. Авантюрист остается на грани обманом, даже если он обманывает себя — магией алгебры или народного восхищения. Есть обман в актерском самозабвении и прославлении искусства, но если оказывается, что актер действительно работает не ради денег, то какой же это актер? Актер должен быть жуликом.

Таким образом, вопреки обещанию Тонио, духовная деятельность оказывается высшего рода плутовством. Никакой лучшей жизни — вопреки Достоевскому — красота не дает, но только сознающую себя иллюзию, кото-

рая внутри себя, как всякая авантюра, содержит противоречие между восхищением собственными усилиями и наслаждением результатом. То и другое в себе уже иллюзорно и подозревается в маньеризме, хотя бы и следовало всем классическим канонам. Ибо маньеризм прежде всего — в вере, а не делах, в оценке, а не в произведении. Здесь нет плебейского оптимизма шутовства, даже злого. Здесь — дисциплина иронического следования канону, которому и невозможно уже следовать иначе как иронически.

Существенно отличное от Достоевского признание самоценности эстетического у Манна может быть продемонстрировано на примере “Волшебной горы”: духовность бытия преподнесена исключительно иронически, и в тоже время с глубокой симпатией. Разбросанное в других произведениях и концентрированное в этом, ироническое восхищение Манна проявлениями духовности, приводит к описательности содержащей в себе всепринятие, опять же, ироническое. Эстетическое тем самым, то есть сама красота — это духовность под знаком иронического описания как противоречия, как нетрагической, скорее природной, случайной, необязательной коллизии. Эта коллизия основана на том, что утонченность духовного проявляется полностью — то есть как “хрупкость”, “нежность”, как *grazia*, — именно на фоне болезни. Более того, духовность и есть болезнь, отрыв от почвы, от нормальности, и к тому же, как свидетельствует поведение героев “Горы”, духовность подразумевает отказ от борьбы за жизнь, принятие жизни как угасания. И роль эстетического созерцания у Манна в отличие от Достоевского — это признание положения вещей, признание, проникнутое симпатией к грациозно-хрупкому, тем самым не содержащее никакого обещания грядущего блаженства, скорее саму возможность его отрицающее.

Идя от Достоевского к Манну мы, тем самым, возвращаемся от духовности шутовства, негативной, но тем самым и оптимистической и пророческой, к духовности замкнутой в себе грациозности, завершающей все в настоящем, но тем самым заслуживающей иронического взгляда. И ирония будет состоять в том, что на самом деле духовное может существовать только как скоморошество, и ироническое признание — это только признание этого факта. Только душевные бури и кровопролитие сменяются пародированием культуры, показом прозрачности и пустоты высоких идеалов Сеттембрини и Нафты. Герои Достоевского должны были бы быть стерилизованы и препарированы переносом на волшебную гору, ведь и на них можно взглянуть иронически, как на шутов “идеи”. И тогда авантюрист-alazon побеждает ироника-сократика, который не сдержал свое — пусть имплицитное — обещание спасающей красоты.

3.3. Искусство вкуса и культура как пародия

3.3.1 Гете и Манн

Знаменитое определение культуры как пародии — в статье Манна о “Вертере”, художественными средствами развитое в его “Лотте” — может теперь быть понято как возможность иронии по отношению к любой духов-

ности. Более того, эта ирония — не защита от самой себя, и писатель (Тонио) равным образом обречен на страдание от сознания иллюзорности того, что он делает, потому что все что он может — это подражать жизни, отрицая ее уже самым фактом подражания.

Гетевское всеединство, божественный огонь, сжигающий случайную жизнь во имя “пресуществления” — это то же только та же ирония, только требующая взгляда со стороны писателя для того, чтобы стать полностью сознательной. Но уже Гете признается, что и сам он — только жертва. Только вся эта культура как ирония содержит в себе направление развития формы эстетического наслаждения, которое в некотором обобщенном смысле может быть названо наслаждением комедией.

3.3 2 “Бесы”

Ломанная речь Кириллова как будто принадлежит комическому герою. Вообще, у Достоевского достаточно много чисто комических эпизодов и оборотов речи, которые делают героя — иногда только на миг, как Раскольников — комическим. Но самое главное, только излишняя для комедии энергия и отсутствие разрешающих моментов, чрезвычайная концентрация эмоции в слове, предотвращают наш смех по поводу Кириллова, Ставрогина, Шатова. Возьмем эпизод, когда Кириллов говорит Шатову о возникающем у него чувстве всеобщей гармонии. Чувство комичности происходящего возникает из-за вопиющего несоответствия содержания кирилловских “идей” их убогому происхождению — от недосыпа. Чувство трагичности происходящего возникает постольку, поскольку вместе с Достоевским читатель полагает, что “чувство гармонии” на самом деле действенное и правдивое обещание красоты позади нелепости “идей”, нелепости всего духовного. Почти то же самое можно сказать о Ставрогине: его страхи и скука равным образом могут полагаться свидетельством высшей истины как и свидетельством поражения духа перед судом реальности, когда дух предстает “пустой” фантазией писателя из “Тристана”. Эта “недоопределенность модели” — суть моего аргумента. Оба художественных мира указывают на трагикомедию духовного, но в одном из них артистизм духа — единственно возможная и действительно трагическая форма его существования — связан со смирением, а в другом — с авантюрой, притворством, с притворным примирением действительности и возвышенной фантазии. *Alazon* и *eipon* оказываются двумя вариантами развития нашего, читательского наслаждения законченностью отрицания романтизма, то есть утвердительного отношения к возвышенному и красоте.

3.3 3. Смысл оценки вкуса

Духовность — это уродство и ирония, это юмор и презрение. Духовность постоянно становится мыслью — эмоцией, отрицающей саму себя. Духовность развивается как собственное отрицание, в нервность Тонио и эксцентрику стиля Достоевского. Отсюда — отсутствие “простого чувства”,

отсутствие эмоций. Флорбер — un vrai cœur simple — примитивен на этом фоне. Вне зависимости от голосовой структуры повествования, нет задержек на передачу “впечатлений”, поскольку все духовное — только иллюзия, скрывающаяся ироническую мысль или божественную красоту. Достоевский достигает этого, как определил Бахтин, “полифонией”, однако полифонии здесь — как мне кажется — только средство для выражения динамики духовного мира героев, динамики проявления “иронического”, вплоть до уродливо-комического, как единственно возможного духовного.

Читателю предлагают насладиться миром отрицательного, миром комического, который еще не абсурд, не Беккет, Ионеско, “поколение Икс”, но уже и не победа любовников над родителями. Этот мир — мир духовного как авантюры, иллюзии, скоморошества, всех возможных отрицательностей, но только не бессилия и абсурда. Эстетическое наслаждение здесь — это наслаждение прекрасным манновской духовности и “идей” героев Достоевского — то есть культурой как пародией и иронией, культурой, в которой “идеи” как таковые сняты. Прекрасное — это освобождение “идей” от “гениальности” художественного сознания и “позитивности” сознания буржуазного через признание личности и характера героя по ту сторону “идей”, признание, которое в виду всего сказанного и не может быть иным как ироническим. У Достоевского эта ирония смягчена обещанием “спасения”. Впрочем, это обещание дается только по отношению к внутреннему разладу героя, который первичен.

А вот мысленный эксперимент в подтверждение. Как легко сделать комедию из “Царя Эдипа”, “Преступления и наказания” или “Замка”. Более того, глаз и слух отдохнут на таких комедиях. Труднее это повернуть с Манном. Возможно, но труднее и контраст не так эффектный. Потому что основная работа уже сделана.

Противоречивость духовной деятельности — это обнаружение героем разницы между тем, что планирует и тем, что он действительно делает, между намерением и произведением. Это не техническая трудность — это противоречивость самого смысла намерения, которое всегда стремление к абсолютному, а следовательно — разочарование и отрицание. Юмор, пародия, скоморошество — это возможность сделать указанное противоречие художественным образом, которая достигает у Достоевского и Манна значения наиболее всеобщего. Юмор отсутствует у Достоевского — легкость восприятия противоречия как неизбежности, морали как существенным образом дилеммы или набора дилемм, религиозных вопросов как существенным образом вопросов личного и культурного развития, а не проблемы наличия зайца для рагу, все это недоступно Раскольникову, Ставрогину, и другим. Герой Манна всегда представляет собой не столько постановку противоречия, сколько ее решение или разрешение — в смерть, духовный подъем. Грубость “идей” сменяется переживанием вещей незаметных внешнему наблюдателю, тех вещей, которые даже сам герой излагает долго и демонстрирует всей своей жизнью. Так ирония переходит в юмор, в игру и несерьезность — в плутовство, потому что юмор и есть высшее плутовство, растрата мыслительных способностей на несуществующее, обнару-

живающее противоречие немедленно, но тем и приятное. Читая “Авантюриста” мы наслаждаемся плутовством — и именно им наслаждается герой, он же повествователь. Эстетическое наслаждение здесь становится общим делом читателя и героя. Не так у Достоевского. Ейгон не наслаждается тем, что он делает в том же смысле в каком наслаждается наблюдатель или читатель. Ейгон не обязан сознавать себя в качестве такового. Ироники Достоевского не сознательны в этом смысле. Алозон всегда таков в силу своего сознания. Внутри каждого из главных героев Манна есть это стремление стать действительным (то есть сознательным) плутом. Плутовской роман совпадает неожиданно с романом воспитания и романом потока сознания.

Плут действует в мире противоречий свободно и принимает этот мир как норму. Для него противоречие — естественное состояние вещей. Существенным свойством противоречия оказывается возможность допустить все что угодно. Например, всегда можно притвориться принадлежащим той или иной стороне, найти аргументы, увидеть прелесть. В мире, где можно доказать все, что угодно, возможность как таковая исчезает.

Наслаждение таким порядком вещей не имеет в виду трагического переживания. Скорее, по некоторым формальным критериям, эстетическое наслаждение вызываемое Манном, относится к сфере комического. Риск, который берет на себя герой, не связан субстанциально с существом его деятельности. Наоборот, игра на противоречии и есть существо этой деятельности, по сути притворства. Весь риск — это риск разоблачения. Круль и Тонио в этом едины, и родственнее Труффальдино, скорее чем Антигоне.

Томас Манн — это прежде всего идея фикции и сознательного плутовства, насчет которого при этом нельзя сказать, что оно совсем безболезненно. С другой стороны, оно безысходно, и с третьей — нет ничего, что оправдывало бы “плута”. Артистизм как создание мира фикций, как существенным образом интеллектуальное плутовство, не трагедия личности, не “идея” Достоевского, навязанная некоей непостижимой реальностью. Это личное предпочтение, и герой страдает от того, что не может найти ему оправдания.

Мы не знаем какой писатель герой Смерти в Венеции. По сути, мы не знаем, из “Лотты”, какой поэт Гете. Может быть, плохой. Все, что мы знаем, это виртуозные размышления о сути творчества. Но абстракция этих размышлений не позволяет нам “уверовать”, что Гете действительно хороший поэт. Та теплота, которая охватывает нас, когда мы сталкиваемся с хорошим произведением искусства, не доносится до нас через сферу абстракций. Последняя простирается почти равно над гением и посредственностью. Тем более — Гете говорит о той же самой фикции творчества, от которой страдает Тонио.

Но и Тонио, он тоже скрывает свой талант — если он у него есть — и свои произведения. До нас опять же доходит только жалоба на фиктивность творческого процесса. Существенно то, что с другой точки зрения изображается суть этого самого творческого процесса, как чисто идеального, как движения мысли и разложение единичной реальности в интеллектуальном анализе. Это создание фикции и приравнивается Манном к плутовству. Плутовство же вот в

чем. Знание Тонио — это не знание ученого-коллекционера. Подобно героине “Высочества”, он не изображает (коллекционирует) действительность, но интерпретирует ее. Таково противопоставление Круля и мира описательной науки. Тонио в том смысле алгебраист, что он привносит в описываемую реальность непередаваемый элемент — собственное переживание. Он кодирует действительность в форму собственной биографии. В этом плутовство и фикция — описание зависит от процесса описания. Творчество включается в биографию как интерпретация реальности в терминах биографии.

Авантюрист совершает — может быть, несколько примитивнее по содержанию — тот же круг: он притворяется, что он принадлежит тем или иным формам социального бытия, с тем, чтобы отразить их в себе как часть собственного развития, своей биографии. И он записывает эту биографию в конце концов. Эти формы социальности разрушаются в качестве элементов биографии: так, банкир-поэт упомянутый в “Тонио Крегере”, становится мошенником. Так Гете воспринимает исторический процесс как элемент собственной биографии и удачу — как выражение собственной избранности.

Две силы участвуют здесь: включающая и примиряющая, с одной стороны, и разрушающая, с другой. Первая позволяет Гете примириться с собой как сущностью исторического процесса и абстракцией от него. Другая делает Тонио вечным завистником и ведет к смерти в Венеции.

Зависть эта — зависть прекрасного к реальности. Прекрасное хрупко и фиктивно в своей претензии на универсальность. Оно паразитирует на случайном единичном — которое прочнее абстрактной необходимости, поскольку не рефлектирует в себя своей случайности и живет только собой. Прекрасное, как сказал Валери, негативно. Негативность состоит здесь в желании быть другим. По сути — противоположностью себе. Но как только художник оказывается авантюристом, это противоречие находит самое живое воплощение: искусство — обман, потому что оно состоит в выдаче желаемого за действительное, возможного за необходимое. Так искусство кодирует само себе. Но, как не вполне еще чистый “код”, оно позволяет себе нюансы и отступления.

Заключение

Так художественное произведение отрицает само себя. Художник-авантюрист становится героем произведения, автором которого он вполне мог бы быть, но сочинение которого — обман, авантюризм, слабость, или дурная гениальность.

Кодирование искусством самого себя, как мы видим, ведет к противоречию, к отрицанию искусством самого себя, или, учитывая нюансы и отступления, к выражению в произведении трагедии — или комедии — культуры как пародии.

LITERARY WORK AS A CODE

Maxim RYABKOV(St.Petersburg)

In the essay I seek to reconstruct the concept of “code” as applied to work of art. It seems that work of art cannot be considered as “code” in a strict sense, while it still possesses some features of code. The most important of the latter seems to be the possibility of self-reference, or, as I put it, self-encoding.

As an important aside, I trace the problem of self-reference in the theory of consciousness and suggest that there must be a link between self-reference in codes and consciousness.

Paradoxes are easily generated by self-reference, and a similar, paradoxical structure is to be found in literary works, where self-encoding happens. The rest of the essay is a description of what I see to be dynamic “self-reference” in literary works of Thomas Mann, first of all, and Dostoevsky, in whom self-references is still in its nascent form.

What I believe to be the main result of the research is the structure of paradoxical self-denial of the work of art in the images of “writer”, “prince”, and “adventurist” in T. Mann’s works. Dostoevsky’s “self-referential” figures, such as Underground Man, are considered as contrasting with a fuller development of self-reference of the literary code in Mann.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ.

ЖАНР КАК СТРУКТУРНЫЙ СТЕРЕОТИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (на примере романа)

Виктория ЧЕРВА

Категория “жанр” весьма популярна как предмет исследования в современной эстетической науке (в 60-х гг. нашего столетия польские ученые даже создали специальный термин, обозначающий эту исследовательскую отрасль — “генология”). В исследованиях, посвященных различным видам искусства, существует свой взгляд на жанр и жанровую дифференциацию, присущие именно *этому* виду искусства. Эстетика вырабатывает теорию *художественного жанра*, которая должна включать общие положения относительно жанровой дифференциации *всех* искусств. Однако, до сих пор не существует единого понимания и объяснения категории “жанр”.

Некоторые ученые считают, что жанр — это “содержательность формы”, “целостная организация формальных свойств и признаков”¹, другие полагают, что в жанре воплощается “типизированное содержание”². Действительно, проблема может быть рассмотрена с нескольких точек зрения, однако, ни одна из них не в праве претендовать на то, что она единственно правильная.

С одной стороны, жанр рассматривается как совокупность типичных признаков произведения на содержательном и формообразующем уровнях. Но любое произведение искусства не стоит особняком: его всегда можно поставить в некий ряд, обладающий определенными признаками и свойствами. Таким образом, жанр — это “идеальный тип”, моделирующий и содержание и форму произведения искусства, исходя из его внутренних потенций. Иногда такие модели довольно устойчивы и живут столетиями, а в архаичных культурах — тысячелетиями. Такой анализ типических особенностей жанра возможен только на основе сопоставления уже созданных произведений, принадлежащих одной эпохе, а значит, исключает исследование трансформации жанра в истории культуры, влияния внешних обстоятельств на его генезис и развитие, следовательно, рассматривает жанр в статике.

С другой стороны, жанр может быть исследован с точки зрения неких духовных устремлений определенного общества. Искусство, как известно, — эстетическая форма общественного сознания. Оно представляет собой “идеальную модель”, созданную социальным воображением и воплощенную в каком-либо материале, будь то краски, мрамор, пластика человеческого тела или голос. Поэтому любое произведение искусства, а значит, и жанр, является продуктом определенной социальной потребности. Возникновение и функционирование жанра тесно связано с неким “состоянием мира” (Гегель) в определенную эпоху и выражает ее мировоззрение. Именно “состоянием мира” Гегель обосновывал закон неравномерности развития видов искусства,

впервые в истории эстетической мысли совместив структурный анализ искусства с анализом историческим³, а уже в XX веке эта теория была перенесена на категории “род” и “жанр”⁴.

Жанр, порожденный определенными духовными потребностями общества, остается стереотипом до тех пор, пока сохраняется потребность именно в такой “модели” и уходит с авансцены культуры или существенно трансформируется, когда эти потребности изживают себя и перестают стимулировать творчество.

Другим аспектом данной проблемы является то, что художник также принадлежит определенной эпохе, нации, социальной группе. Поэтому изображение любого художника, при всей индивидуальности и неповторимости, оказывается опосредованным представлениями нации, класса, сословия, своего времени. Жанровые нормы, по выражению А. Субботина, всегда выполняли функцию “учебных линеек”, по которым человечество училось “писать” свою художественную историю, сохраняя при этом известную устойчивость и преемственность⁵. Не играет роли и то, что со времен Романтизма жанр перестал быть замкнутой структурой — ведь романтики говорили об “относительности и переходимости границ” (Н.Я. Берковский) между видами, родами и жанрами искусства, следовательно, переносили свойства и признаки одного жанра в другой, иногда существенно изменяя его (Например, “Романы в стихах” Байрона и Пушкина). Даже создавая абсолютно новаторское произведение, художник мыслит созданными общественным сознанием стереотипами, трансформируя их и отталкиваясь от них.

М.С. Каган определяет жанр как “избирательность художественного творчества”, т.е. как результат выбора художником определенной структуры, наиболее соответствующей его замыслу и средствам достижения поставленной цели. Так возникает непереносимое условие любого творческого процесса — жанровое самоопределение художника. Даже модернизм, противопоставляющий себя прошлому художественному опыту (как не вспомнить знаменитый лозунг “сбросим Пушкина с корабля современности”), ставящий превыше всего уникальность личности художника, его самовыражение, не может полностью уничтожить жанр.

Способность публики воспринять определенное произведение искусства также подготавливается социальным сознанием и созданными обществом вкусами, нормами, стереотипами. В акте общения искусства и аудитории жанр (жанровые особенности) выступает как структурный стереотип художественной культуры, который хранит и передает некую информацию, необходимую не только для создания, но и для понимания данного произведения искусства. Например, современники Шуберта назвали одну из его симфоний “Неоконченной” лишь потому, что вместо четырех частей, привычных для публики, в ней было всего две: несмотря на то, что симфония является абсолютно законченным произведением, сработал стереотип восприятия.

Таким образом, по самим жанрам, а также по отношению к ним в ту или иную эпоху, можно судить о состоянии культуры в целом. Так, судьба романса — жанра, о котором речь пойдет ниже, — является отражением существенных

процессов, происходящих в современной культуре: это динамика положения личности в современном обществе, отношение личности и “массы”, массовой и элитарной культур, интимного и социального в самом человеке.

* * *

Уникальным жанровым стереотипом в истории русской культуры стал жанр романа. Роман возник на рубеже XVIII—XIX веков, когда преобладающим идейным и художественным движением в европейской, а позже и в русской культуре стал Романтизм. Одним из главных мотивов романтической эстетики явился мотив двоемирия — мировая гармония оказалась нарушенной. Попытки уйти от дисгармонии внешнего мира, отрешиться от повседневности, спрятаться в далекое прошлое или в свой собственный внутренний мир и предопределяют появление и развитие романа.

Роман — это некая художественная структура, которая является моделью лирической, интимной встречи двух сознаний⁶. Обычно это прямое обращение к другому человеку или его образу. Это исповедь Я, обращенная к Ты, которая требует эмоционального отклика, активного соучастия, сопереживания — недаром в основе романа лежит интимное, любовное *со-бытие* или, точнее, *со-бытие*. У романа всегда есть адресат, а значит, диалогичность заложена в нем имманентно. Лирический романский мир так тесен, что в нем не остается места кому-либо третьему, есть только двое — Он и Она. В крайнем случае третий — “разлучник” (или “разлучница”) — “маячит” где-то вдалеке или лишь подразумевается.

Созданный социальным сознанием, романский “мирок для двоих”, тем не менее, существует вне пространства и времени, вне реалий породившего его общества. Сюда не задувает “ветер повседневности”, здесь нет ни войн, ни революций, ни иных социальных потрясений. Здесь нет ни бедных, ни богатых, а значит, нет проблемы социального неравенства влюбленных.

Роману свойственна определенная банальность, “клишированность” как музыкальных, так и словесных формул. Из романа в роман кочуют одни и те же темы: неразделенной или утраченной любви, разлуки, одиночества, неверности, невозможности полюбить вновь и т.п. Романсовые образы также на протяжении всей истории существования жанра лишь немного трансформировались. Так, “лунная ночь”, вначале являвшаяся символом тоскливого настроения, грусти, позже стала непременным атрибутом любовного свидания, пасторальный “лесок” как место встречи влюбленных превратился в “сад”, где почти непременно должен присутствовать “певец любви” — соловей.

Складывается и особый, очень устойчивый тип романсовой мелодики: не имеющий ярко выраженных кульминаций, развивающийся преимущественно в среднем регистре, использующий несовершенные кадансы (окончание на терцовом звуке тоники). Музыкально-интонационной основой романа становится “секстовость” (Б.В. Асафьев), понимаемая по-разному. Это и использование гексахорда (звукоряда из шести ступеней), и непосредственное применение сексты, и мелодические обороты в объеме сексты, иногда расширенные “певающими” звуками до септимы или октавы⁷. Таким обра-

зом, складывается определенный *жанровый стереотип*.

Банальность романа соответствует банальности самих чувств. Как писал Ю.Н. Тынянов, “слова захватанные, именно потому что захватаны, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют”⁸. Но, несмотря на всю свою банальность, а отчасти и благодаря этому, романс продолжает существовать в современной художественной культуре, поскольку в нем, “как ни ужасна стихи и музыка ... сохранился каким-то чудом не тон, а как бы готовое место для лиризма певца”⁹. Место для лирики (особенно, если она воплощается средствами сразу двух искусств — музыки и литературы) в культуре остается и тогда, когда она не превалирует в культуре. Даже когда романс не мог удовлетворять “социальному заказу” и находился “в подполье”, он, тем не менее, влиял на все словесно-музыкальные жанры (оперу, оперетту, массовую песню).

Романс сохраняется в виде некоего “духовного эмбриона”, способного “ожить” в любой момент, что периодически происходило на протяжении XX века. Сначала этому способствовала настоятельная потребность в лирике во время Великой Отечественной войны, потом — знаменитый спор “физиков и лириков”, разгоревшийся во время “оттепели”, т. е. в конце 50-х — 60-х годах. Острая потребность в сохранении индивидуальности, а значит, и духовности, породила мощную волну лирики, захлестнувшую не только “гуманитариев”, но и “естественнонаучников”. Это было своего рода компенсаторным способом уйти от сухости рационализма, подчинения личности научным и техническим законам. В наше время романс, как имманентно лиричный жанр, является неким “символом” духовности.

Еще одной сущностной характеристикой романса является камерность. До середины XIX века практически все романсы (за исключением, может быть, “кантат” А.Н. Верстовского) были формами домашнего музицирования, т.е. бытовыми, и создавались для узкого круга исполнителей и слушателей. Исследователь русского романса М. Петровский считает, что именно “бытование в городских низах, в домашнем музицировании, на низовой, демократической эстраде, в повсеместном пении *сформировало жанр*. И музыкально-интонационный строй романса, и специфичность его лирических настроений порождены, отработаны, закреплены массовым сознанием горожан”¹⁰. Действительно, то, что мы сейчас подразумеваем под словом “романс”, — это различные модификации бытового романса со всеми устоявшимися музыкальными и словесными формулами.

Камерность романса заключается также в составе и размере аудитории. Однако, это не означает, что он не может быть понят широкой аудиторией. По меткому выражению М. Петровского, “адресованный одному, он слышен всем”¹¹. Романс, как и любое лирическое произведение, содержит целый спектр эмоциональных состояний, из которого каждый может выбрать наиболее приемлемое для себя. Именно эта его черта позволяет романсу оставаться популярным на протяжении вот уже более двух с половиной веков. Таким образом, романс как изначально диалогичное в своем содержании вокально-поэтическое произведение, выражающее любовное переживание и рассчитанное на камерное

исполнение, — это своего рода массовая “интимная утопия”, т.е. некий “законсервированный” лирический мир, который на протяжении всей истории развития этого жанра оставался практически неизменным.

Показательна в этом отношении формула “старинный романс”, которая обозначает не время создания того или иного романса, а то, что он написан в строгих романсовых рамках. Почти с самого начала своего существования романс замкнулся в своих жанровых границах, поэтому до сих пор любое произведение, написанное по определенному словесно-музыкальному “шаблону”, представляется нам “старинным” романсом, вне зависимости от времени создания. Спектр произведений, входящих в эту категорию, достаточно широк. В большинстве своем это бытовые романсы конца XIX — начала XX века, т.е. им не больше 100-120 лет. Некоторые из них являются “современниками” романсов П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова, Н.К. Метнера и С.В. Рахманинова, которые, однако, никому не приходит в голову назвать “старинными”. А действительно “старинные” романсы, т.е. романсы конца XVIII века, исчезли из репертуара уже к середине XIX-го.

Жанровые особенности позволяют романсу стать устойчивым стереотипом художественной культуры. Романс, являясь неодолимой частью русского быта начала XIX века, оказывается символом своей эпохи. Так, П.И. Чайковский, воссоздавая обстановку русской усадьбы в “Евгении Онегине” и городского дома в “Пиковой даме”, обращается именно к жанру романса¹².

Популярный романс становится “легкоузнаваемым знаком определенной ситуации”¹³. Именно поэтому многие фильмы начала XX столетия назывались строчками из популярных романсов: “О, если б мог выразить в звуках”, “Мой костер в тумане светит”, “Ночи безумные, ночи бессонные” и т.п.

Фильм Э. Рязанова “Жестокий романс”, поставленный по пьесе А.Н. Островского “Бесприданница”, не просто содержит слово “романс” в названии, но пронизан романсовыми образами. Узнаваема и романсовая ситуация. Что же касается собственно романса, то А. Петров, написавший музыку к фильму, широко использовал романсовые “штампы”.

Многие романсовые штампы перекочевали в разговорную речь. Такие фразы, как “мне все равно — страдать или наслаждаться”, “молчи, грусть, молчи”, употребляются и сейчас, однако, мало кто помнит, что это первые строки популярных в начале XX столетия романсов. Подобные цитаты воспринимаются как пародии. Иногда “пародийность” достигалась тем, что изменялась часть слов. Например, первая строка популярного романса “Вы просите песен, их нет у меня” Саши Макарова до сих пор бытует в народе как “Вы хотите песен, их есть у меня”¹⁴, а знаменитые “Две гитары” были переделаны так:

*Две гитары за стеной
Жалобно заныли.
Кто-то стырил кошелек,
Милый друг, не ты ли?¹⁵*

Таким образом, романс становится не только стереотипом определенной

области словесно-музыкального творчества, но и русской культуры в целом.

Процессы, протекающие в отечественной культуре в настоящее время, подтверждают сохранение интереса как к романсу, так и к романсовому исполнительству. Показательно в этом отношении недавнее чествование Изабеллы Юрьевой (ныне покойной) как “королевы романса”. Популярность жанра поддерживается не только профессиональными исполнителями романса, но и эстрадными певцами, включающими романсы в свой репертуар.

Так же, как на рубеже XVIII — XIX-го и XIX — XX-го веков, в наше время романс заставляет обратить взгляд вглубь себя, прислушаться к своим чувствам, а диалогичность романса призвана предотвратить “самозамыкание”, духовную глухоту, что и предопределяет новую волну интереса к этому “демократичному” жанру.

GENRE AS A STRUCTURAL STEREOTYPE
OF CULTURE OF THE ARTS
(on the example of romance)

Victoria CHERVA (St. Petersburg)

The category “genre” is rather popular as an object of research in contemporary aesthetic science. On the one hand it is observed as totality of the typical signs of a work on the levels of content and form. From this point of view “genre” is an “ideal type”, which designs both content and form of the art work, proceeding from its inner potentions. From the other hand, genre can be observed as a product of the certain social requirement. It will be a kind of a stereotype untill this “model” is needed and leaves the culture proscenium or transforms itself strongly, when these requirements become obsolete.

Every artist belongs to the certain epoch, nation, social group, that is why he (or she) is under the influence of the stereotypes, produced by social consciousness, tastes, norms and stereotypes.

Thus, we can evaluate the state of culture with the help of genres and people’s attitude to them.

The romance genre became the unique genre stereotype in the history of Russian culture. Being primordially dialogical in its content, the romance is a vocal-poetical work, expressing the love experience and intended for chamber execution- it is a kind of mass “intimate Utopia”, a certain “conservated” lyrical world, which was just unchanged through the history of development of this genre.

ПРИМЕЧАНИЯ.

¹ Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В 3-х т. Т.2: Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 18-19.

² Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. С. 25.

³ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Сочинения, Т. XII (Кн.1).

М., 1938.

⁴ Каган М.С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972.

⁵ Субботин А.С. О поэзии и поэтике. — Свердловск: Сред.Урал. кн. изд-во, 1979.

⁶ Культура каждой эпохи создает свою модель диалога, значимую для данного общества. С осознанием ценности Личности в социальном сознании появляется потребность в создании новой модели общения — теперь уже на уровне “Человек — Человек”, или “Я — Ты”. Соответственно, социальное сознание ищет способы моделирования именно такого диалога. Новое отношение к человеку в эпоху Романтизма, утверждение ценности его внутреннего мира, переживаний, в частности, любовного чувства, породило абсолютно иной взгляд на повседневность, частную жизнь. Отсюда — интерес к лирической песне и романсу.

⁷ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

⁸ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 171.

⁹ Нилус П. Впечатления. Вкусы моих современников... Цыганские романсы // Одесский листок, 20 января 1914 г.

¹⁰ Петровский М. “Езда в остров любви” или что есть русский романс // Вопросы литературы, 1984. № 5. С. 59.

¹¹ Там же, С.89.

¹² И это при том, что в своих операх он избегает “привязанности” к определенному времени. “Евгений Онегин” же из пушкинской “энциклопедии русской жизни” превращается в “лирические сцены”.

¹³ Петровский М. “Езда в остров любви” или что есть русский романс // Вопросы литературы, 1984. № 5. С.83.

¹⁴ Это, по-видимому, связано с тем, что лучший исполнитель данного романса Юрий Морфесси был одесситом, а в приведенном варианте очевидно влияние одесской разговорной традиции.

¹⁵ Цит. по: Штейнпресс Б. Происхождение “цыганщины” // За пролетарскую музыку, 1930. № 10.

МУЗЫКА И УТОПИЧЕСКИЙ/
АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС:*Музыкальные мифы* кн. В.Ф. Одоевского

Ирина БОРИСОВА

О, узок твой путь, Невыразимый!..

Кн. В.Ф. Одоевский

В своей поздней, но репрезентативной (во многом именно благодаря своей ретроспективности и, кроме того, педагогической направленности) заметке “Музыка и жизнь” (1866), адресованной О.И. Тимирязевой, ученице Н.Г. Рубинштейна, кн. В.Ф. Одоевский очень ярко описывает характерное для романтизма восприятие музыки как мистического слияния земного и небесного, выражения невыразимого. В данном случае для нас особенно интересно то, как Одоевский перебрасывает логический мостик к проблеме (без)нравственности искусства: слияние земного и небесного в тексте трансформируется в “сопряжение добра и зла”, т.е. в “гармонизацию зла между элементами жизни”. Решить проблему добра и зла значило для романтика решить центральный для романтизма вопрос, к которому, как писал в 1832г. в своей “Записной книжке” Одоевский, “сведены все мысли, все вопросы человека: вопрос о сущности существования”. Интерес к этому вопросу, страстное желание найти “узкий путь” к Истине Одоевский пронес через всю свою жизнь. Мистика, музыка, наука — лишь некоторые из возможных путей к Невыразимому. В 1914г. В.В. Гиппиус во встречной статье на монографию П.Н. Сакулина горестно посетовал, что мы далеки от разгадки личности Одоевского. У нас нет поводов для оптимизма: мы так же далеки от нее и сейчас.

Когда во “Введении” к “Русским ночам” Одоевский писал о таинственных стихиях: *“их неразгаданная гармония внятно слышится посреди бурь, столь часто возмущающих сердце человека”*, — звучание таинственной гармонии стихий макро- и микрокосма не было для него просто стертой метафорой — здесь, скорее, следует видеть проявление музыкального кода философствования..

И в “Русских ночах”, и в других сочинениях Одоевский подвергает феномен музыкального бытия самому разноаспектному изучению. Он искусственно “реконструирует” это бытие, стремясь остановить мгновение, рассматривая, исследуя, прогнозируя музыкальный процесс, помещая его в различные фантастически-сказочные контексты (“Импровизатор”, “Городок в табакерке”), доказывая (и вполне убедительно, как показывает последующая традиция), что музыка — это и есть само бытие. Характерно, что такой фрагмент из “Русских ночей”, как “Бал”, привлек внимание А.Ф. Лосева в его трактате о музыке. Музыка, осознаваемая как “несказанная тайна”, “сущность жизни”, “вечный хаос всех вещей” — так понимал её кн. В.Ф. Одоевский. Анализируя “Бал”, Лосев пишет:

Вся эта картина бала, несмотря на множество разнообразных элементов, её составляющих, есть, однако, нечто цельное и целое. Один образ внутренне родствен другому; одно проникает другое. Здесь слитность всех внеположных частей — образов — в один цельный миф. И сущность, из которой сделан этот миф, есть музыка. Музыка заставила существовать такие образы, которые друг другу сродны, в виде единого музыкального лона, из которого они родились.¹

Интерес к онтологическим основам искусства, особенно музыкального, — характерный феномен романтического сознания. Искусство ясно осознавалось романтиками как маркированная точка пространственно-временного континуума, где пересекаются эмпирический и умопостигаемый миры.

Поэтическая истина, на достижение которой и был нацелен романтизм, состояла в синтезе вещественного и искусственного, небесного и земного, звучания — пластики — цвета. Отсюда устойчивая связь этой проблематики с будущим — в грядущем Небесном Иерусалиме, в рамках утопической парадигмы виделся романтикам будущий синтез искусств. Двумя его основными составляющими являются Поэзия (Логос) и Музыка, причем именно последняя осуществляет воссоединение распавшегося в былом единства универсума, т.е. вернет Поэзии утраченное трансцендентное и медиальное качество. Другими словами, посредством музыки человечество вновь обретет истинный Логос, тот самый мифопоэтический праязык, который был утерян в незапамятные времена и которого слабые отголоски слышатся в поэзии. Пространственность и визуальность — другая характерная черта Логоса будущего, обретающего, тем самым, “реальность” своего бытия, пластичность, жизненность. Приведем важную в контексте наших дальнейших рассуждений цитату из статьи В.Ф.Одоевского, посвященной Девятой симфонии Бетховена:

Действие, производимое этою симфониею, невыразимо: сначала она поражает, давит вас своею огромностию, как своды исполинского готического здания; еще минута — и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь — и с удивлением замечаете, что стены храма сверху дониза покрыты филигранною работою — что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации.²

Девятая симфония Бетховена репрезентируется как один из важнейших образов-символов романтизма: как звучащий храм музыки. Контекст, открываемый интермедиями музыки и архитектуры — контекст религиозно-мистический, апокалиптический.

Образ храма, дома в христианской традиции — символ предуготовленности тварного мира к принятию Божьей благодати,³ любое строение (а особенно храмовое), как показал еще М. Элиаде, должно быть одушевленным. В мифопоэтической картине мира романтизма душой и жизнью храма стала музыка. В цитированной статье Одоевского апофеоз идеи музыки как Града Небесного выражен предельно ярко (ср. также близкий образ в его новелле “Себастьян Бах”). Связь город-Град “филигранно” продлевается Одоевским: град →→ мир →→ город →→ храм →→ храмовая музыка. Давняя религиозная традиция видеть в образе города историю человечества и его религии (ср. хотя бы у

Хильдегарды Бингенской) обретает под пером В.Ф. Одоевского музыкальное звучание (характерное совпадение: напомним, что аббатиса Хильдегарда также является автором не только книг (в частности, словаря терминов, в которых можно было описывать мистические видения), но и многочисленных музыкальных композиций). Восприятие музыки Одоевским было слишком визуальным, пластическим. Он *слышал* её так ясно, что почти *видел*, и это видение/слышание/ведение было о Музыке — как Небесном Иерусалиме, Граде Божьем. Подобное восприятие типично для наиболее музыкальных романтиков. Звучание формировало у них все более и более зримый образ, обретая облик храма/святилища — топоса коммуникации с Богом:

Если бы можно было олицетворить думы Бетховена, то они предстали бы перед нами как огромные пирамиды волнующихся звуков со всеми таинственными иероглифами человеческой души.⁴

Музыка мимолетна, мгновенна, она живет столько времени, сколько звучит, — а здание, дом, храм, репрезентируют вечность, внеположную времени. Интермедиаальный дискурс стремился остановить прекрасное мгновение, продлить общение души с Богом через медиум музыки.

*Сломанная музыкальная шкатулка, разбитое
фортепьяно, мертвый орган, взрывающийся земной шар
vs. орган Цецилии, гидрофон*

Псалтериумы возвещают царствие небесное, тимпаны предвещают плоти умерщвление, флейты — плач ради приобщения к вечной радости, кифары радость внушают верным из-за незыблемости вечных благ.

Григорий Великий

Я <...> решил сделать к органу новый регистр, <...> и этот регистр я назвал мистерией <...>

“Себастьян Бах”

Ветхий и Новый Завет — великий код искусства.
У. Блейк

Утопически-апокалиптический аспект религиозно-мистических интересов романтизма является, как представляется, важнейшим контекстом интермедиаального дискурса, определяющим специфику ряда музыкальных образов и сюжетов Одоевского. Один из таких ключевых для его поэтики образов — образ ‘музыка-храм’. У Гофмана встречается типологически близкий образ, который возводится к “Фаусту” Гёте⁵, а через него к античным представлениям. Не отрицая вероятности данных претекстов у Одоевского, укажем на христианскую, религиозно-мистическую линию этого сюжета. В христианской традиции образ совершенного города-храма восходит к Святому Граду Небесному Иерусалиму, описанному в Откровении св. Иоанна.

В отличие от западной традиции, настаивающей на образе города, восточная церковь допускает изображение храма в городе или города в виде храма. Для нас существенно то, что Небесный Иерусалим — это место непрерывного богослужения, вечной литургии праведников⁶. При перекодировке этого сюжета в художественный текст закономерно возникает образ звучащего, поющего храма. Апокалиптическому сюжету наследуют все последующие утопии, фантазирующие об идеальных городах-государствах. Об этой связи, в частности, говорит и такая черта небесной архитектуры, как прозрачность и внутренняя просиянность⁷. Кроме того, необходимо учитывать библейский образ-символ храма, который символизирует Бога, Его благодать, праведников, весь тварный мир⁸.

Тесная связь утопически-апокалиптических образов с категорией музыкального, специфически реализуется в поэтике музыкального инструмента. Музыкальный инструмент оказывается медиатором между человеком и (музыкальным) бытием. Вне *mundi musici* музыкальный инструмент репрезентирует *музыкальное*. Разглядывая скрипку или орган, вы созерцаете застывшее, облекшееся плотью музыкальное бытие, музыкальное-в-себе, *potentia* музыкального. Обратно, в музыкальном бытии инструмент представляет за человека, являясь его переводчиком. Экспансия музыкального в человеческом и человеческого в музыкальном, инструмент являет собой чистый тип медиальности (и даже буквально физически продлевая, по М.Маклюэну, человеческое тело, “срастаясь” с ним⁹).

Восходящая через романтизм к мистической традиции концепция музыки как звучащей исповеди выявляет философему музыкального инструмента как позволяющего *говорить молча*, дающего *блаженство молча быть поэтом*. Несмотря на то, что исповедальность — это специфически музыкальное свойство, в этом отношении романтизм занимает особое место в ряду культурных эпох. В этом контексте характерна устремлённость романтизма к инструментальной, абсолютной музыке, что можно объяснить как максимальную вовлечённость человека в музыкальное бытие, полную отрешённость от немusicalного. Отсюда внимание к инструменту как *иному* человеческого голоса, человека (в эстетических работах романтиков нередко обсуждается проблема инструмента и человеческого голоса).

Смыслы, скрывающиеся за образом инструмента, релевантны не только для музопоэтики какого-либо конкретного автора, но и для всей эпохи в целом. Каждая из (анти)утопий Одоевского соотносится с определенным инструментом. Отступая от утопического дискурса, отметим, что новеллы о Бахе и Бетховене (в последней достаточно сильна идея будущности искусства) дополняют парадигму музыкальных инструментов, тем самым, делая очевидной связь музыкальной и утопической тем у Одоевского. Между новеллами о будущем и о музыкантах устанавливается образно-тематическая связь.

При первом взгляде на поэтику музыкального инструмента у Одоевского видна (1) четкая соотнесенность инструмента с персонажем. Инструмент оказывается своеобразным двойником героя и может соотноситься с его мировоззрением. (2) Инструмент осуществляет связь главного героя с другими

персонажами. (3) Характерной чертой медиальности, воссоздаваемой текстами Одоевского, является её разрушенность, отсюда ведет свое происхождение (4) тема искаленности музыкальных инструментов. В этой статье мы постараемся описать в общих чертах образы музыкальных инструментов, реализованные в утопии “4338-й год” и трех антиутопиях “Город без имени”, “Последнее самоубийство” и “Городок в табакерке”. Обратимся к текстам.

В утопии “4338-й год” есть примечательный пассаж: герой, прогуливаясь с дамами по саду, принадлежащему первому министру, останавливается у бассейна с ароматной водой и слышит странные звуки, а приближаясь, видит, что одна из дам играет на неизвестном ему инструменте *гидрофоне*, составляющем единое целое с бассейном. Образ сада, особенно в утопическом контексте, имеет семантику парадиза и является, тем самым, средоточием утопического государства. В этом же тексте есть описание другого сада, занимающего весь Васильевский остров, в котором Одоевский дает очень четкую характеристику сада как пространственно-временного континуума, как образа мира:

<...> Этот сад — сокращение всей нашей планеты; исходить его то же, что сделать путешествие вокруг света. Произведения всех стран собраны в том порядке, в каком они существуют на земном шаре. Сверх того, в середине здания, посвященного Кабинету, на самой Неве, устроен огромный бассейн нагреваемый, в котором содержат множество редких рыб и земноводных различных пород; по обеим сторонам находятся залы, наполненные сухими произведениями всех царств природы, расположенными в хронологическом порядке, начиная от допотопных произведений до наших времен¹⁰.

С большой долей уверенности можно говорить о типологической близости этих двух садов. Сад с гидрофоном принадлежит *первому министру* и находится “в лучшей части города, близ Пулковой горы, возле знаменитой древней *Обсерватории*”¹¹, т.е. соотносится с целым рядом сакральных центров. Его сходство с садом на Васильевском, в котором кроме бассейна есть огромный водомет (ср. огненный водомёт в новелле “Цецилия”, входящей в “Русские ночи”) и который непосредственно примыкает к зданию Кабинета Редкостей, *имеющего “вид целого города”*¹², чрезвычайно значительно в поэтике этого текста и позволяет говорить о саде с гидрофоном как о *сокращении сокращения планеты*.

Присутствие в этих садах разнообразных водных источников может быть объяснено, с одной стороны, в рамках поэтики утопии. Отсылая к источникам и рекам воды жизни Эдема, бассейны и фонтаны утопических садов несут семантику креативности, (духовного) возрождения. Другой аспект — мистические и натурфилософские представления о водной стихии.

Связь звука/музыки и воды/влаги/моря, характерная для всех мифопоэтических систем и унаследованная религиозно-мистической традицией¹³, представляется естественной и логичной в системе романтизма: соотносятся две топика, имеющие близкий состав парадигмы. Медиальность — один из элементов, объединяющий эти две парадигмы. Так, например, один из самых

музыкальных романтиков, Дм.Струйский пишет о влечении души к колоссальному, так что *“горы, водопады и бездны не имеют уже надобности в красоте форм, чтобы пленять человека”*. Струйский описывает воображаемое произведение, которое восхитило бы более творений Моцарта, представляя собой всего лишь гамму, но такую, которая *“начинаясь с высочайшего звука, постепенно восходила бы к своему началу, и час от часу ниже, наконец загудела бы, как в Москве Ивановский колокол, и потом, ещё и ещё распространяясь, превратилась бы в гул океана”*.¹⁴ В этом пассаже характерна манифестация произведения как парадигмы сакрального. Отсюда типичное для романтической эпохи стремление к “естественности”, “отприродности” гения и искусства: естественное творение уподобляется божественному творчеству, в то время как надуманность и вычурность — атрибуты того, чьё имя Inventor. Наиболее маркированная “ступень” этой гаммы названа *“началом”* и к ней применен глагол *“восходить”* вместо правильного “нисходить”. Эта ступень представляет собой *гул океана*. Гамма рассматривается в метафизическом аспекте как парадигма бытия, разворачивающаяся из “празвука” — звучащего гула океана.

Музыкальное понимается как имманентно присущее водному — звучащему атрибутируются качества водной стихии. Очевидно, что *“символон”*, в котором соединяются эти две взаимодополнительные половинки, коренится в глубинах мифопоэтического сознания (ср. в “Ригведе”: “трижды семь коров источают речь-молоко”, а певец призывает себе на помощь “трижды семь струящихся рек”), в глубинной сфере бессознательного. Комплекс представлений взаимопроникновенности музыки, влаги, души восходит к мифопоэтической идее универсальной жидкости, Алкагеста, текучей мировой души,¹⁵ что имело особое, концептуальное значение для романтиков. Здесь первопричина метафоричности романтического мышления (способности видеть проникновение всего во всё), здесь же, в частности, первопричина столь актуализируемых романтиками медиальных свойств музыки.

Возвращаясь к “4338-му году”, отметим в поэтике Одоевского многозначность соединения в одном образе музыкального инструмента и водного источника (столь важное для романтизма сближение *звучащего* и *струящегося*). Идея музыкального будущего (музыкального дискурса как дискурса будущего) обретает здесь своё пластическое выражение.

<...> Одна из дам <...> подошла к бассейну, и в одно мгновение журчание превратилось в прекрасную тихую музыку, таких странных звуков мне ещё никогда не случалось слышать; я приблизился к моей даме и с удивлением увидел, что она играла на клавишах, приделанных к бассейну: эти клавиши были соединены с отверстиями, из которых по временам вода падала на хрустальные колокола и производила чудесную гармонию. Иногда вода выбегала быстрою, порывистою струей, и тогда звуки походили на гул разъяренных волн, приведенный в дикую, но правильную гармонию; иногда струи катились спокойно, и тогда как бы из отдаления прилетали величественные, полные аккорды; иногда струи рассыпались мелки-

ми брызгами по звонкому стеклу, и тогда слышно было тихое, мелодическое журчание. Этот инструмент называется гидрофоном; он недавно изобретен здесь и еще не вошел в общее употребление¹⁶.

Гидрофон фиксирует сакральный центр этого сада (и, следовательно, государства и даже всего мира), представляя собой квинтэссенцию утопического. Он *недавно* изобретен и потому максимально будущностен. В нем концентрируются элементы поэтики утопического государства: зеркальность и прозрачность¹⁷, реализующиеся в виде хрустальных элементов и воды, которая часто отгораживает утопические государства от остального мира. Гидрофон представляет собой фонтан-орган, помещенный в бассейн; он оказывается семиотической моделью утопического государства. Искусство будущего естественно встраивается в систему природы и общества. Гидрофон принципиально *отприроден*: музыка рождается не из тишины, а из журчания воды. Музыкальная система культуры будущего вне категорий полифонии или гармонии, она абсолютно изоморфна звучанию морской природы и лишь в соответствующих категориях может быть описана. Это выводит гидрофон за пределы эстетической парадигмы музыкального искусства. *Музыка и жизнь* в утопическом будущем находятся в самых гармонических отношениях в отличие от *настоящего* (ср. трагедию Бетховена в новелле Одоевского “Последний квартет Бетховена”, входящей в “Русские ночи”) или *прошлого* (ср. трагедию Баха из другой новеллы — “Себастиан Бах”). Музыка окончательно теряет свою связь с сакральной инстанцией и становится самодовлеющим искусством. “Вертикальная” коммуникация (ср. использование колоколов как одной из составляющих в гидрофоне) заменяется “горизонтальной”, выражением которой является импровизационность музыки будущего.

Всякий знает степень своего искусства: дурной музыкант не терзает ушей слушателей, а хороший не заставляет себя упрашивать. Впрочем, музыка здесь входит в общее воспитание, как необходимая часть его, и она так же обыкновенна, как чтение или письмо; иногда играют чужую музыку, но всего чаще <...> импровизируют без всякого вызова, *когда почувствуют внутреннее к тому расположение*.¹⁸

Музыка как метафизический символ упраздняется, обретая на земле свое означаемое.

Объединяя в себе “музыку и жизнь”, гидрофон репрезентирует весь утопический мир, репрезентирует наше будущее. В утопическом 4-м тысячелетии люди смогут обрести рай небесный на земле и покорить стихии мироздания, сохранив гармоничность души, не утрачивая полноты своего духовного строения.

Антиутопии, рассмотренные с этой точки зрения, дают соответственно симметрично отрицательный результат. Трагедия и гибель “Города без имени” в том, что это государство исключило, следуя Платону, из своей жизни искусство. Рассказчик новеллы прозрачно указывает на эту проблему:

<...> Поэзия — баланс приходно-расходной книги; музыка — однообразная стукотня машин; живопись — черчение моделей. Нечему было подкрепить, возбудить,

утешить человека; негде было ему забыться хоть на мгновение. Таинственные источник духа иссякли; какая-то жажда томила, — а люди не знали, как и назвать её. Общие страдания увеличились.¹⁹

Отсутствие искусства, и особенно музыки, отлучает эту цивилизацию от духовного и таинственного (а, следовательно, лишает будущего, по Шеллингу). Антикреативная цивилизация не случайно лишена имени — она не смогла дать сама себе настоящего подлинного названия, как не смогла назвать (следовательно, понять) томящую их духовную жажду.

Парадоксальная реализация этой тенденции прослеживается в “Городке в табакерке”. Одоевский рассматривает в своих антиутопиях разные варианты антиискусства. Табакерка представляет собой вариант антиутопического государства.²⁰ В Городке в табакерке совмещены признаки города-антиутопии и те черты сказочной структуры, которые могут быть отнесены к утопическому пра-дискурсу (то, что связано с иным (тридесатым) царством и путешествием к нему). Если бентамиты в “Городе без имени” подменили музыку “однообразной стукотней машин”, т.е. возвели в ранг искусства антимузыку, то в “Городке в табакерке” сам сказочный город оказывается механизмом, порождающим псевдомузыку, близкую к “однообразной стукотне” Города без имени.

Между тем музыка играет да играет; вот все тише да тише, как будто что-то цепляется за каждую нотку, как будто что-то отталкивает один звук от другого.²¹

Ничего не происходит (не “творится”) в табакерке с её скучным небытием-а-длением-времени и мишурным (утопическим) блеском. Фактически оба *Города — Без имени* и *В табакерке* — уравниваются:

<...> Целый день играй да играй, а ведь это, Миша, очень, очень скучно. Поверишь ли? Хорошо наше черепаховое небо, хорошо и золотое солнышко и золотые деревья; но мы, бедные, мы насмотрелись на них вдоволь, и все это очень нам надоело; из городка мы ни пяди, а ты можешь себе вообразить, каково целый век, ничего не делая, просидеть в табакерке, и даже в табакерке с музыкою.²²

Музыка Табакерки предельно далека от святого искусства, озаряющего голову безумца. Она лишена таинственного, непостижимого, невыразимого (и даже солнышко, если его поманить, “с неба сойдет, вкрут руки обойдет и опять поднимется”²³), и за жемчужною бахромою в золотом шатре — всего лишь царевна Пружинка, совершающая только два движения: свертывание и развертывание — что лишает какой бы то ни было мифологической глубины сравнение её со змейкой. Табакерка алгебраична (её легко *разъять, как труп*, что Миша и делает) и логистична. Без всякого труда и страдания Миша добрался до сокровенной Пружинки и так же легко получил ответы на все интересующие его вопросы. Характерно, что царевна Пружинка использует в ответе негативную риторику:

Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы не цеплялся, молоточки бы не стучали; кабы молоточки не стучали,

колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было! Зиц-зиц-зиц²⁴.

Город, изгнавший искусство и город, производящий искусство, оказываются равноудалены от подлинного искусства, в котором невозможно *отталкивание звуков друг от друга* (Одоевский здесь очень точно передает характерную специфику звучания музыкальной шкатулки). В искусстве должна быть страсть и сила, но главное — для романтика — любой звук, наполняясь метафизическим содержанием, должен быть неравным себе, должен быть означаемым. А музыка Табакерки — это абсолютно довлеющие себе “голые” ноты.

Об апофеозе антимузыкальности антиутопии мы можем говорить в связи с новеллой “Последнее самоубийство”, ибо музыкальное здесь изгоняется из *текста*. Повествуя о гибели Земли, текст “Последнего самоубийства”, вытесняет музыкальное, исключает возможность его тематизирования. Но в поэтической системе Одоевского, пронизанной музыкальными интуициями, такой текст оказывается условием появления противоположного текста, “снижающего” негативность предыдущего, — такова новелла “Цецилия”.

Новелла выполняет эту функцию по отношению к двум текстам: “Последнему самоубийству” и “Насмешке мертвеца”, непосредственным продолжением которого она и является. “Цецилия” изображает совсем *иной* мир по отношению к тому, который описан в предшествующих текстах:

А там, за железной решеткою, в храме, посвященном св. Цецилии, все ликовало; *лучи заходящего солнца огненным водометом лились на образ покровительницы гармонии, звучали ее золотые органы и, полные любви, звуки радужными кругами разносились по храму*: как хотел бы несчастный взглянуть в это сияние, вслушаться в эти звуки, *перелить в них душу свою*, договорить их недоконченные слова, — но до него доходили лишь неясный отблеск и смешанный отголосок.

Этот отблеск, эти отголоски говорили о чем-то душе его, о чем-то — для чего не находил он слов человеческих.

Он верил, что за голубым отблеском есть сияние, что за неясным отголоском есть гармония; и будет время, мечтал он, — и до меня достигнет сияние Цецилии, и сердце мое изойдет на ее звуки, — отдохнет измученный ум в светлом небе очей ее, и я познаю *наслаждение слезами веры выплакать свою душу*..²⁵

В этом тексте находит ярчайшее выражение идея звучащего храма как всеобщей гармонии и гармонии как храма. Архитектурный код, пройдя долгий культурологический путь, не утратил связи со своим первоисточником — Небесным Градом и Богом и Его благодатью. Утопия “4338-й год” даёт ещё один “музыкальный” ключ к сюжетам Одоевского.

В разных местах сада по временам раздавалась скрытая музыка, которая, однако ж, играла очень тихо, чтобы не мешать разговорам. Охотники садились на резонанс, особо устроенный над невидимым оркестром; меня пригласили сесть туда же, но, с непривычки, мои нервы так раздражились от этого приятного, но слишком сильного сотрясения, что я, не высидев двух минут, соскочил на землю, чему дамы много смеялись.²⁶

Источника музыки нет и не может быть, ибо она *везде*, она заполняет всё пространство, и человек может воспринимать её непосредственно, всем существом. Впрочем, “охотники” могут усилить её действия, сфокусировав музыкальное звучание, чтобы музыка более интенсивно проникала всё человеческое существо. Но это — в будущем. А в настоящем музыкальное пространство ограничено, малодоступно. Оно заперто в храме или в чьем-то доме, или в чьей-то душе. (С этой точки зрения, сказка “Городок в табакерке” даёт грустный символ отгороженности, чуждости музыкального пространства человеку).

Мотив *переливания души в звуки* (звучанию приписываются качества водной стихии!) и, *vice versa*, звуков в душу выражает идею *интимной* коммуникации души с гармонической сферой, идею *непосредственного* общения души с иным миром, не требующего ни посредников, ни каких бы то ни было *средств выражения*. В “Цецилии” оно не происходит: сияние и звуки превращаются в отблеск и отголосок, но несчастный персонаж не теряет веру в будущее слияние с гармонией (= веру в спасение). Такая непосредственная коммуникация, наряду с опосредованной инструментальной медиальностью, становится предметом изображения в “Последнем квартете Бетховена” и затем появляется в “Моцарте и Сальери” Пушкина, где наполнение души звуками может быть объяснено как передача дара (об этом подробнее в другом месте).

Музыкальное в мировоззренческой и поэтической системе Одоевского не терпит отрицания, негации, оно зыбко и призрачно, как сама утопия. Ориентированное на будущее, на Небесный Иерусалим и Рай, музыкальное утопично, ср. в “Заветной книге” Одоевского, опубликованной в “Урании” за 1826г., где волшебной музыкой звучат серебряные веревы, когда отпираются небесные врата.²⁷ В этом образе особенно ясно запечатлевается знаковость музыки как одно из её основных свойств — музыка как звучание иного (сакрального) мира. Антиутопия Одоевского — это антимузыкальный топос, лишенный, тем самым, духовной связи с “внутренняя своя”, земля, разъединенная с небом, человечество, отвернувшееся от Бога (ср. в “Городе без имени” — трансформация искусства и религии описываются в одном синтагматическом ряду) — топос, отказавшийся от прошлого и (поэтому) лишенный будущего.

Антиутопическая тенденция, осмысляемая как культурный симулякр, вызывает противодействующую креативную реакцию. Логический ход: “*Последнее самоубийство*” (“*Насмешка мертвеца*”) > “*Цецилия*” — предсказывается еще в “Музыкальной табакерке”. Когда Миша дотрагивается до царевны-Пружинки, происходит взрыв-разрушение псевдомузыкального, ложного мира:

В одно мгновение пружинка с силой развилась, валик сильно завертелся, молоточки быстро заиграли дребедень, и вдруг пружинка лопнула. Всё умолкло, валик остановился, молоточки попадали, колокольчики свернулись на сторону, солнышко повисло, домики изломались...²⁸

Именно наличие этого персонажа оказывается необходимым для *начала творения*, события, взрыва. Из создавшегося хаоса открывается возможность становления, структурирования музыки. Знак этого *начала* — *тишина*: “*всё умолкло*”, задолго предвосхищающее ахматовское: “*Но иным открывается тайна, /И почиет на них тишина*”. В тот самый миг Миша просыпается — побывав на границе бытия и небытия, творчества и нетворчества. Неслучайно в этом контексте Миша обсуждает с мальчиком-колокольчиком свой неудавшийся рисунок. Здесь характерно подключение сразу нескольких кодов: иконического, формирующего текст, референт которого определяется вербальным (папа читает книгу) и музыкальным (мама играет на фортепьяно) кодами (ср. риторический пассаж Сальери у Пушкина). Попадая в средоточие порождающего музыкального механизма, Миша оказывается на перекрестье креативных актуализаций. И станет ли он Поэтом, зависит лишь от того, *вспомнит* ли он то, что он уже *знает*.

В контексте инструментальной темы получает развитие своеобразный метафорический сюжет, выявляемый при диахроническом рассмотрении (идеографическая параллель к “Городку в табакерке” как реализатору идеи инструмента/города/мира). В пору сильного первоначального увлечения мистicismом, Одоевский сочинил две сказки, объединенные общим рассказчиком и общей аудиторией: “Новая мифология” и “Музыкальный инструмент”, предназначенные для “Московского вестника”. Персонажами сказок являются эфириды и кардиады, образы которых восходят к мистической мифологии духа и души. Кардиада — дух, живущий в сердце и определяющий характер человека. Эфириды живут в мечтаниях человеческих, “они неопределены, как призраки, нет им ни особенного образа, ни особенных свойств”. Эфириды проникают собой всё, будь то черта, невзначай проведённая живописцем, или звук, нечаянно сорвавшийся с лиры поэта, или высочайшие образцы искусства (ср. здесь образы рассказчика в “Себастиане Бахе” и художника в “Живописце”). А в период любовного союза эфирида и кардиада человек может пережить состояние высшего вдохновения и творчества. Но нас особенно интересует вторая сказка Одоевского об Эфириде, летевшим по “бездонной пучине пространства” и вдруг услышавшем чудную гармонию.

Эфирид несется на звуки — вдруг взорам его представляется прелестное живое гармоническое орудие — которого ни устройство, ни объятности не в состоянии пере-сказать язык человеческий; роскошно покоилось оно в голубых слоях воздуха — и само наслаждалось своею гармониею; все песни его сливались в одно прекрасное целое. Музыкальный звонный звон благородных металлов как струны протянутых чрез все земное пространство, смирялся пред благоговейными гласами человеческими, и равномерное ударение океана разнообразилось стройными гласами <нрзб> ветров.<...>

Тогда в стране, на которую ступил Ефирид, было утро, — все люди, мучимые суетами мирскими, выходили из жилищ своих с заботливыми лицами, лепет пустых разговоров мешался с скрипом повозок, криком домашних животных и заглушал сиротливый гимн какого-то уединенного песнопевца.²⁹

Бросается в глаза многоаспектность музыкальной аналогии: земля сравнивается с музыкальным инструментом, а её звучание — с чарующей гармонией, издаваемой эоловой арфой. Параллельно её звучание обсуждается как музыкальный текст. Нестройность, хаотичность, суетливость остальных голосов “партитуры” прочитываются как палитра всех звуковых возможностей земли, как её имплицитная музыкальная потенция, музыкальный интеллибельный хаос, в любой момент готовый к трансценденции. Аналогичный образ кометы-арфы находим в неоконченном романе Одоевского “Сегелиель”.

К моменту написания новелл, вошедших позже в состав “Русских ночей”, восторженный пафос Одоевского, открывшего наследие мистической культуры, сменился разочарованием и духовным кризисом. Лейтмотив “Русских ночей”, прослеживаемый на всех тематических уровнях, — разобшённость внутреннего и внешнего человека/языка, невозможность коммуникации, экзистенциальная неприютность человека, что и находит свое проявление в мотиве искаленного музыкального инструмента. И планетарные мотивы получают уже совсем другое решение. “Последнее самоубийство” завершается взрывом и гибелью земного шара: эолова арфа, давно переставшая издавать свою чарующую гармонию, прекратила своё существование навеки. В “Сегелиеле”, впрочем, это уже предсказывалось в сюжете о прекрасной комете-арфе, которую погубил Люцифер.

Вспомним здесь также разбитое фортепьяно Бетховена и образ мертвого органа в “Бахе”. Эти два сюжета объединены общей идеей несостоявшейся коммуникации, знаком чего и являются испорченные инструменты. Одоевский констатирует невозможность осуществления медиальности здесь и сейчас. Полное исчезновение произведений гениального художника в рассказе “Живописец” (включая смытую дождём уличную вывеску), подразумевающее в мистическом контексте смерть эфирида, смерть духа, — наиболее яркое выражение этой тенденции. Истина может быть транслирована лишь одним способом — непосредственно от первоисточника в душу, “внутреннему человеку”. Эта идеальная коммуникация выносится Одоевским в утопическое будущее и относится к временам Небесного Иерусалима, ибо Истина не может быть высказана “профанными”, несовершенными средствами выражения. Парадоксально именно бесконечное совершенствование органа Албрехтом в “Себастиане Бахе”, стремящегося включить в музыкальное звучание *все стихи* — единственный верный, “узкий путь” к Невыразимому.

MUSIC AND AN UTOPIAN /APOCALIPTIC DISCURS:

Towards to Poetics of Musical
Instruments in Works of Prince V.F. Odoevsky

Irina BORISOVA (St. Petersburg)

The article is devoted to the unexplored question of poetics of a literary text. The article provides a sort of intermedial analyses (musopoetics) of some works by Odoevsky (“4338th Year”, “City without the Name”, “The Last Suicide”, “Musical Casket”) the verbal sphere of which includes the musical language, themes and images. The attempt is made to show the connection of music and the utopian/ apocalyptic discourse.

The material of research was poetics of musical instruments. We tried to describe the functioning of two kinds of image of an instrument: the damaged musical casket, the battered, unplayable piano, the “dead”, silent organ, the exploded Earth-harp vs. the organ of St. Cecil, hydrophone. The first row of types means in poetics of Odoevsky the destruction of media, communication between God and a man. The second row gives personages of the texts a hope to listen to and be listened by God.

The analysis of musical images allows to describe the peculiarity of correlation between an utopian/ musical and antiutopian/antimusical topos. The Truth can be transmitted from God to the soul of a man only in an immediate form, without mediation of “profane” instruments. This is why the images of a hydrophone and an organ of St. Cecil are formed by both musical and architectural codes: “ideal” music is everywhere, it is the being in itself. Odoevsky attributes the ideal communication to the utopian future and identifies it with New Jerusalem.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.Ф.Лосев. Форма — Стиль — Выражение. М.,1995. С.448.

² В.Ф.Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С.115.

³ Л.И.Таруашвили. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. М.,1998. С.39.

⁴ Трилунный (псевдоним Дм.Струйского). [Рубрика “Музыка”] //Северная пчела, 1833, №42. С. 493.

⁵ См.: Р.Ю.Данилевский. Алексеев М.П. о взаимодействиях искусств // Русская литература и зарубежное искусство. Л.,1986.С. 32. Сн. 49.

⁶ А.М.Лидов. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М.,1994. С. 17

⁷ Там же.

⁸ Л.И.Таруашвили. Указ. соч. С.39-41.

⁹ M.McLuhan. Understanding Media. London, 1987.

¹⁰ Там же, с.423.

¹¹ Там же, с.428.

¹² Там же, с.423.

¹³ Ср.: “Внимай, небо, я буду говорить; и слушай, земля, слова уст моих. Польет-ся, как дождь, учение мое, как роса, речь моя, как мелкий дождь на зелень, как ливень на траву. Имя Господа прославлю; воздайте славу Богу нашему”. (Втор. 32:1-3).

¹⁴ Дм.Струйский. [Рубрика “Музыка”] //Северная пчела, 1833, №97, с.785

¹⁵ О.Б.Вайнштейн. Язык романтической мысли. М.1994. С.37. См. также: Дм.Овсяннико-Куликовский. Религия древних индусов в эпоху вед //Вестник Европы, 1892, май.

¹⁶ В.Ф.Одоевский. Повести и рассказы. Л., 1959. С. 430.

¹⁷ И.П.Смирнов. Петербургская утопия //Анциферовские чтения. Л.,1989. С.94 и след.

¹⁸ В.Ф.Одоевский. Указ. соч. С. 430-431.

¹⁹ В.Ф.Одоевский. Сочинения в 2-х тт. Т.1.М. 1981. С.106.

²⁰ Характерно, что Одоевского в его философских экспериментах интересовали крайности: если утопия “4338-й год” реализует максималистическую тенденцию, то Городок в табакерке — это явная минимализация идеи государства.

²¹ В.Ф.Одоевский. Городок в табакерке //Литературная сказка пушкинского времени. М.,1988. С.331.

²² Там же, с. 333.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 335.

²⁵ В.Ф.Одоевский. Сочинения... С.94-95.

²⁶ В.Ф.Одоевский. Повести и рассказы... С.429.

²⁷ В.Ф.Одоевский. Заветная книга. Древнее предание //Уrania. М.,1826. С.201.

²⁸ В.Ф.Одоевский. Городок в табакерке... С.335.

²⁹ РО ГПБ. 539, В.Ф. Одоевский, I, 4 пер.

χώρα – ТОПОС – ПРОСТРАНСТВО*

Александр БОКШИЦКИЙ

В диалоге “Тимей”, в “правдивом сказании” об устройении космоса, наряду с бытием и возникновением, появляется “третий род” — Хора, В греческом χώρα означает: страна, земля, место. Читая “Тимей”, понимаешь условность любого перевода этого слова на другие языки. Хора здесь — неологизм Платона, имя собственное, образованное от существительного χώρα.

Однако очевидна пространственность Хоры. Деррида употребляет французскую транскрипцию греческого слова, заключая в скобки (не навязывая читателю) свой перевод: местонахождение, промежуток, воображаемое место¹. В переводе “Тимея”, сделанном Аверинцевым, Хора означает “пространство”. Произнося слово “пространство”, мы неизбежно отсрочиваем, откладываем постижение Хоры, но одновременно становимся свидетелями и соучастниками дара Хоры пространству.

Хора — существительное женского рода. Платон называет ее “матерью и восприемницей”, “Кормилицей рождения”. такие же эпитеты греки давали и Гее. Однако Хора не принадлежит “расе женщин”. Хотя она “дарует обитель всему рождающемуся, но сама воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного (букв.: незаконнорожденного) умозаключения, и поверить в него почти невозможно” (52b).

Хора не эротична. Знакома слушателя с Хорой, Платон сначала говорит о ее материнской функции, затем ведет его туда, где собственно и происходит процесс оплодотворения и рождения (52c). В отличие от Геи, Хора не позволяет мне увидеть свои женственные формы, я лишен возможности прикоснуться к ее телу. Никакой прелюдии. Имя — функция — доно. Я неожиданно оказался в совершенно непонятном, загадочном месте; я попал туда не по своей воле, не испытывая желаний, случайно, и поэтому чувствую неловкость, незаконность ситуации. Я хочу выбраться оттуда и оказаться в исходной точке. Участники диалога “Тимей” постоянно возвращаются к исходному и отсылают к уже проговоренному.

Итак, незаконность ситуации. Напомним, что Хора “воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного (незаконнорожденного) умозаключения”. Демокрит называл незаконнорожденной ту мысль, что равна спонтанному естественному явлению, т.е. то, что просто пришло нам в голову. Законнорожденная мысль — та, что производится в пространстве самой же мысли.

Я оказался в Хоре случайно, как мог случайно оказаться среди участников того диалога; перелистывал “Тимей”, и меня отослал к этой странице предметный указатель.

Я возвращаюсь к исходному и понимаю, что Хора провокационно не эротична. Передо мной “правдивое сказание” с элементами пародии на миф и ритуал, пародии, которая задает ритм вращения мысли и сфер, переворачивая с головы на ноги перевернутое с ног на голову.

Она, может быть, и не эротична, но несомненно соблазняет своей как бы доступностью, возбуждает любопытство и желание увидеть то, что пока скрыто под покровом тайны, что пока незримо и бесформенно (51a), но мелькает в разрезе этого покрова. Я узнаю, что Хора участвует в мыслимом “чрезвычайно странным путем (букв.: апоритическим, затруднительным; апория — “непроходимое место”); я узнаю, что Хора — “до крайности неудовимый вид” (51b).

Хора ведет со мной рискованную игру, провоцирует на насилие, и я опять могу оказаться там незаконно. Собственно говоря, Хора никого из смертных к себе и не приглашает. Мы узнаем ее имя из рассказа Тимей о происхождении космоса. Хора тогда разделяла в пространстве четыре стихии, являя собой как бы сито, “как это бывает при просеивании зерна и отсеивании мякины: плотное и тяжелое ложится в одном месте, рыхлое и легкое отлетает в сторону и находит для себя иное пристанище” (53 a). До этой операции стихии пребывали в хаотическом состоянии, после — обрели разум и меру.

Нигде Тимей не указывает на участие Хоры в создании человека и тем более на ее участие в его жизни. Мы не видим Хору, не ощущаем ее присутствия, однако это не означает ее отсутствия². Тимей говорит, что она вечна и не приемлет разрушения (52a), указывает на возможность узреть ее “как бы в грезах”, “в сонном забытьи” (52b). В этом контексте сон-как-смерть является возможностью возвращения к исходной точке, к промежутку между хаотическим смешением стихий и началом их разделения, т.е. возможностью припоминания и тем самым непосредственного участия в космогоническом акте, более того, возможностью воссоздания в собственной душе разделяющего механизма самой Хоры.

Эта возможность не реализуется: пробудившись, мы “оказываемся не в силах сделать разграничение и молвить истину”. Вместо этого мы “утверждаем, будто всякому бытию непременно должно быть где-то, в каком-то месте, и занимать какое-то пространство, а то, что не находится ни на земле, ни на небесах, будто бы и не существует (52b).

Две темы звучат в “Тимее” контрапунктом — космоантропогоническая и гносеологическая. Венец творения, самое совершенное из всего рожденного — душа — причастна рассуждению и гармонии (37a). Душа является вместилищем ума и знания, внутри нас возникает то и другое (37c). Проблема познания проработана Платоном основательно, здесь нет никаких загадок. Стоит лишь обратить внимание на то, что для Платона очевидно и Тимеем поэтому не проговаривается. Это вопрос о времени познания, о длительности перехода из состояния незнания в противоположное. Душа, по Платону, бессмертна, поэтому знает все, и для Ума, для Космоса, для идеального Государства не столь важно, когда душа конкретного человека удосужится припомнить это “все”. Учитель, взяв подходящую душу, “со знанием дела насаждает и сеет в ней

речи, способные помочь и самим себе и сеятелю, ибо они не бесплодны, в них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей, способные сделать это семя навеки бессмертным” (Федр 277а). Семя не прорастает вдруг. Появление на свет всего живого требует определенного времени. Рожденное раньше времени нежизнеспособно или рождается мертвым. Искусство майевтики призвано обезопасить ищущую душу от подобного. В мифе о пещере говорится о необходимости постепенно приобщать узников к свету: сперва смотреть на тени, затем на отражения в воде, а уж потом — на самые вещи.

Сократ в “Филебе” (38е) сравнивает душу с книгой, в которой память об ощущениях и впечатлениях (“наш писец”, т.е. память самого человека) записывает истинные или ложные мнения. Книга пишется и читается последовательно. Но память пишет между или поверх уже записанного другим автором, на другом языке, расшифровать который способно припоминание. Как и в каком времени происходит расшифровка этих записей?

У Пруста “впечатление” есть не просто впечатление от вкуса конкретного пирожного, а точка, через которую расшифровываются и соединяются определенные хронотопы и знания, в результате чего рождается сознание. Это может быть только “вдруг”, не в последовательности. То есть связь различных точек пространства и времени дается не по нашей последовательности — и пространственной, и временной, а они берутся как произвольные точки, соединяемые по принципу веерной связи: если мы разворачиваем веер, у него есть связь в последовательности, а есть веерная связь, т.е. вертикальная к развороту, к протяжению веера. Вертикальная связь самого веера³.

Понять что-либо можно лишь “вдруг”. Это мгновение во времени и точка в пространстве, топос интенсивности сознания, топос особой формы чувствительности. “Вдруг” сродни сатори в дзэнской традиции — “пробуждение”, озарение, просветление — которое должно наступать внезапно, как вспышка молнии.

У Платона “вдруг” относится и к иному и к единому, поскольку, с одной стороны, “вдруг” означает начало изменения, перехода, с другой, “вдруг” находится совершенно вне времени, между движением и покоем, не возникает и не гибнет (Парменид, 156d - 157 b).

Парадоксальность “вдруг” — в стихе французского поэта Сен-Жон Перса: “синтаксис молнии” Молния — нечто мгновенное, едва уловимое. Синтаксис — то, что изучает во времени и в пространстве организованные речь и текст.

“Вдруг” находится вне времени, это “точка, в которой нет ни света, ни полусвета”. “Вдруг” может прочитываться как текст. Не случайно Мамардашвили называет текст человекопорождающей машиной, “*opera operans*”, производящим произведением. Тексты являются артефактами, амплификаторами или усилительными приставками к нашим психическим, ментальным и другим возможностям, через которые — усиливаясь — мы оказываемся в пространстве порожденных мыслей.⁴

Хора “не приемлет разрушения”, и если так, у нее должно быть много имен.

χώρα — TOPOS — SPACE*Alexander BOKSHITSKY (St. Petersburg)*

Speaking about the cosmos, its structure and development, Plato used side by side with terms Being and Origin his own neologism *χώρα* (*khora*). It means in Greek “country, land, place”. The obvious spatiality of this term includes more riddle than its solution. *Khora* is the space without a location on maps, it is “mother and wet-nurse”. Plato deprived *Khora* eroticism and an ability to be perceived by feelings. The paradoxality of *Khora* is connected with the paradoxality of time and cognition, that’s why the solution of this riddle has not only the archeological meaning.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ.

¹ Деррида Ж. Эссе об имени. М., 1998. С.11.

² Так же “присутствует” и текущая в кровеносных сосудах богов “бессмертная кровь”, *ιχωρ* (Ил., V, 339).

³ Мамардашвили М. Психологическая топология пути. Спб., 1997. С.100.

⁴ Мамардашвили М. Лекции по античной философии. М., 1997. С.82.

ЭНЕРГО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА: ПРОБЛЕМА АКТУАЛЬНЫХ ХРОНОТОПОВ

Владимир ЛИЧКОВАХ

Художественное событие, как и браки, заключается на небесах. Собственно, это не событие, а пред-со-бытие, именно те прообразы или архетипы, которые задают духовный, энергоинформационный импульс художественному воспроизведению сакральной / виртуальной / реальности в художественных хронотопах. Истинные ценности в искусстве, следовательно, определяются не “фактами”, но сущностными артефактами; не “акциями”, но идеальными поступками; не “сообщениями”, а откровениями, и не изменчивым постмодернистским псевдоморфозом, но субстанциональным событием — этосом творчества как теургии. Исходя из архетипов, художники творят новые эстетические образы — кенотипы со своей специфической “физикой” и “метафизикой”, представленной в энергоинформационной эстетике как философии перманентного, трансвременного искусства, с его хронотопами аутентичного художественного дискурса.

В этом смысле актуальным хронотопом в художественной жизни является, по словам Владимира Соловьева, не то, чего не было вчера и не будет завтра, а “вечное”, т.е. трансисторическое, трансвременное. Воспроизведение “небесных” пластических идей, эйдосов-архетипов в “земных” образах и символах художественной иконосферы не знает линейного времени, преодолевая профанное понимание актуальности. Подобная традиция христианского переживания времени идет от св. Аврелия Августина, для которого существует только настоящее: “настоящее прошлого” и “настоящее будущего”.

Основным достижением постнеклассического искусства, особенно трансавангарда, выступает эниоэстетика и мистика Ничто — “пустого” пространства, “застывшего” времени, монохромной колористики, беззвучной тишины. В произведениях подобной “дзеновской” и “исихастской” мистической направленности на первый план выходят созерцание и интуиция /медитация/, которые стимулируются не линией или звуком, а их отсутствием, паузой. Т.е. актуальное связано прежде всего, с “ничто”, как его понимают на Востоке.

Восточные традиции эниоэстетики опираются на то, что “сакрально-совершенное тянет за собой истощение или деградацию художника, ибо внутренняя перспектива символа в тантрийском искусстве является пустотной /шуньята/”¹. Наоборот, лишь в пустоте, в небытии или за-бытии, в Ничто можно отыскать смыслы творчества, “чистые” энергоинформационные потенциалы сакрального искусства.

Эниоэстетика трансвременного искусства связана и с традициями христианского исихазма — религиозно-мистического учения о высшем проявлении и эманации мудрости-Софии, гностической /энергоинформационной/

коммуникации с миром. Исихастская практика “умной” молитвы культивирует озарение, откровение, софийно-эстетическое переживание “за-бытийных” художественных хронотопов. Гносис в сакральном искусстве воспроизводит духовную энергетику единства Бытия и Ничто, “космос” и “хаос” синергетики — /пост/современной парадигмы физики, исходящей из метафизики исихазма. Западноевропейские и отечественные исихасты своим отказом от говорения, речения, “слова будничного” аскетически приближались к сакральному смыслу тишины, внутреннего постижения Слова Божьего через синергию и синестезию — слияние энергетических потоков. Ведь слово изреченное теряет свой трансцендентный смысл и духовную суггестию, становится пустой звуковой оболочкой, маразматической “артикуляцией”.

Особенно значащими в “дзэновском” или “исихастском” образе воспринимаются пустота, прозрачность, “фон”, а не “фигура”. Фон рисунка, пауза в мелодии представляются более ценными, чем художественная материя, ими отделяющаяся. Маргинальные смыслы становятся доминантными. Высшая задача восприятия в таком случае — проникнуть именно в это сакрально-синергетическое /энергоинформационное/ Ничто, в “нирвану” образа. Эниоэстетическая чувственность сливается с мистической /на такие установки и рассчитаны, очевидно, некоторые картины П. Мондриана и Г. Юнкера, художников группы “Амаравелла”, В. Подлевского и А. Костецкого, произведения монохромной живописи, поп-арта и виртуального искусства, в которых восприятие приходит к иллюзии или галлюцинации, а визуальная гиперреальность уводит к перспективному за-бытию, в “зазеркалье” виртуальности/.

Энергоинформационные методы “неантизации” /превращения в Ничто/ берутся не только из эстетики дзэн-буддизма или исихазма. Кроме учения и практики православного исихазма, существует еще и западноевропейская традиция “чистого созерцания”, связанная с католическим мистицизмом. Имеется в виду учение о “переживании Ничто” испанского философа-мистика XVIII века Мигеля де Молиноса. На мой взгляд, он является предтечей некоторых экзистенциалистских и неотомистских идей в эниоэстетике /пост/современного искусства, и прежде всего идей “неантизации” и “чистого созерцания”. В их фундаменте лежит сакральное переживание Ничто, которое достигается, по Молиносу, в мистическом опыте, связаном как с человеческой плотью, так и с созерцанием внутреннего мира. В трактате Мигеля де Молиноса “Защита созерцания” различается два его способа — совершенный и несовершенный. Показательно, что несовершенное созерцание описывается у Молиноса как ординарное, “приобретенное” т.е. активное. Оно достигается в молитве веры и покорности. А совершенное созерцание выступает как экстраординарное, надприродное, “метафизическое” и совершенно пассивное. Путь к нему — мистический опыт, в котором созерцание постигает Бога как такового.²

Идеи европейских мистиков /в т.ч. и исихастов/ повлияли на становление символических кодов /пост/современного искусства XX века. Кроме построения знаково-образной системы магических хронотопов, аллегорий и символов, а также выявления эвокации тишины и молчания, художники-

модернисты обращаются непосредственно к мистическим архетипам, темам и сюжетам, магии символа и поэтического представления.

Так, мистика появилась в центре внимания гносеологии и эниоэстетики символизма. Как известно, теоретики и художники символического искусства считают, что художественный символ через реальный предмет или знак “наводит” человека на мысль о существовании какого-то идеального, метафизического, трансцендентного начала. Это за-бытийное, мистическое начало /хроно-топ/ недостижимо для обычного познания и лежит в области “тайного” /Маларме/, “предчувствия” /Рильке/, “невидимых и пагубных сил” /Метерлинк/. Исходя из мистической позиции символизма, его новые певцы и до сих пор ищут “картины моей потусторонней яви” /Крлежа/, находя их нередко в беспредметности или же сюрреалистичности кенотипов воображения.

По мнению представителей учения о мистической интуиции в искусстве, художественные хронотопы — это образные типы /сакральных/ сущностей, которые рационально не постигаются и понятийно не выявляются, т.е. не артикулируются в теоретических дискурсах. Приближение к их символике возможно лишь в непосредственном, гностическом, энергоинформационном постижении тайн бытия через переживание как медитацию на уровне воспроизведения архетипов или кенотипов интуитивного гносиса. Символисты отождествляют художественную интуицию с мистическим духовным прозрением, энергоинформационным инсайтом, противопоставляя его дискурсивно-логическому познанию как его “наибледнейшему прообразу” /Андрей Белый/.

Благодаря эниоэстетике, мистицизм в /пост/современном искусстве наделяет художественные хронотопы над-природной, сверх-человеческой, метафизической содержательностью. Художественная символика возносится над реальными, физически-чувственными отношениями и творца, и перцепиента /натуралистически-магическая фигуративность, неосюрреализм, концептуально-эксцентрическая живопись/. Как отмечает современный немецкий авангардист Г. Юккер, “представления Малевича, в которых отодвигаются границы картины, и структуры Стшеминьского привели нас к миру мистической поэтической силы”³. Как правило, это мир универсальных кенотипов.

Существуют также энергоинформационные метаморфозы национальных архетипов в невиданных ранее перцептивных и семантических горизонтах, связанных с мистическими и магическими действиями создания метафизики хронотопа из физики реального пространства-времени. Например, в историю современного украинского трансавангарда уже вошла андеграундная акция, получившая название “Гнилецкий перформенс”. Художник А. Степаненко для своей акции избрал малоизвестный исторический объект XI века — комплекс пещер, под названием Гнилецких. В пространстве, прилегающем к подземной часовне, он разместил много свечей. Постепенно зажигая их, художник стремился вернуть потерянную память стен из забвения веков, установить контакт с энергоинформационной аурой местности. Далее осуществлялось вхождение собственных графических произведений и объектов в аутентичную среду часовни. Общая связь отдельных предметов с древ-

ними функциями пещер придавала акции характер своеобразной метарелигиозной практики⁴.

Метафизичность художественных архетипов, их вневременной, “актуальный” энергоинформационный потенциал связывается скорее с определенным пространственным измерением, с этно-графическим ландшафтом, который выстраивает национальную метафизику культуры. Поэтому, скажем, современная тоска за украинским Стоунхенджем объективируется не столько в музейных залах с “объектными” работами, сколько на Чернигово-Северской земле, в просторном регионе селений Радуль и Радичев, где издавна существовал праславянский сакральный космос. Таинственная “Дивич-гора”, известная во всей ойкумене еще со времен Геродота, составляет своеобразный центр северянской эниоэстетики, т.е. эстетики энерго-информационных взаимодействий, пронизывающих пространство-время духовной метафизики древней Черниговщины. Достаточно вспомнить “зачарованность”, пантеистический мистицизм образных хронотопов от “Слова о полку Игоревом” до произведений Александра Довженко, чтобы осознать существование национальных энергоинформационных архетипов, которые permanently подпитывают “то, что не умирает” /Леся Украинка/. Ландшафтно, гидросферно и даже атмосферно /с точки зрения “розы ветров”/ северская земля и небо порождают-устанавливают эстетику тишины, покоя, исихастского молчания насыщенных энергетикой информационных взаимодействий, а точнее, синергетикой, где сливаются небесные и земные энергии. Гео-, этно- и культурно-графично такая синергетика имеет свой славянский “дом, поле, храм” на кудряво-закругленных пространствах между Десной и Днепром, Сожем, Припятью и Сновом.

Из наших современников одним из первых воспроизвел славянские эйдосы и национальные хронотопы северянской эниоэстетики художник Виталий Лукьянец. Рожденный на Черниговщине, несмотря на московскую внешнюю жизнь, он до последних дней пребывал в сакральном хронотопе своего детства — в “Светло-яре”. Его видение метафизических, космических аналогий между английским Стоунхенджем и северянским Радулем и Радичевым отпечаталось в живописных образах “Речка моего детства”, “Красавица Десна”, “Древний Чернигов”, “Дорога на Любеч”, в графических работах “Чернигов”, “Пятницкая церковь”, “Радуль”. Художника привлекает и космогоническая тема /”Мирсотворение”/, и исторический портрет /”Княжна Ольга”/, и сюжеты народных сказок, из которых он улавливал энергоинформационные архетипы древнеславянского культурного космоса.

В завершение земного пути Виталий Лукьянец обратился к теме старообрядчества, украинский топос которого, очевидно, не случайно находится в районе Любеча-Радуля. В древних традициях православия, в народном двоеверии он усматривал стариннейшие влияния арийской духовной энергетики, трансформированные информационные потенциалы, которые пришли на Праславянскую Северщину через индийцев, иранцев, кельтов, антов и других индоевропейцев. От цветовой символики “северной земли”, обозначавшейся

у арийцев черным цветом, он выводил не только географическое название Чернигова, но и его энергетическую мощь, вобравшую в себя, как та “черная дыра”, разнообразные культурные, в т.ч. и космические эманации. Так Черниговщина становится “светлоярм”, славянской “чакрой”, где осуществляются энергоинформационные коммуникации субкультуры украинского Полесья с метакультурой славянского мегамира /Украина - Россия - Беларусь/.

Итак, эниоэстетика транссовременного искусства вытекает из его синергических прозрений /инсайтов/ в трансцендентную сферу сакральных, метафизических, энергоинформационных взаимодействий. “Физика” и “метафизика” извечных хронотопов становится здесь духовным пространством-временем актуальных художественных образов и символов, архетипов и кенотипов.

ENERGOINFORMATIVE AESTHETICS: THE PROBLEM OF ACTUAL CHRONOTOPOS

Vladimir LICHKOVAKH (Chernigov, Ukraina)

The true values in art are determined not by “facts” but by artifacts; not by “actions” but by ideal deeds; not by “message” but by revelations and not by changeable pseudomorphosis of postmodern but by substantial event - the ethos of creative activity as theurgy. With the help of archetype, the artists create the new aesthetic images with their specific “physics” and “metaphysics”. In energo-informative aesthetics it becomes philosophy of permanent, transmodern art with its chronotopos of authentic discourse.

The actual chronotop in artistic life is not what took place yesterday and not what will happen tomorrow, but something that is “Eternal”, e.g. transmodern, transhistorical. This tradition of Christian understanding of time is connected with the name of St. Augustin.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бадмажапов Ц.-Б. “Канон жизни” художника в традиционной культуре Тибета // 250-летие официального признания буддизма в России. Улан-Уде, 1991. С.36.

² См.: *Miguel de Molinos*. Defensa de la contemplacion. Madrid, 1983.

³ Юккер Гюнтер. Мое отношение к конструктивизму // Юккер. Гейдельберг, 1987. С. 193.

⁴ Сахарук В. Повернення андерграунду. Київ. 1993. №2. С.164.

ЖИВОПИСЬ - АРХИТЕКТУРА - ЭСТЕТИКА
//
REFLECTIONS ON FINE ARTS AND ARCHITETURE



ПЕТЕРБУРГСКИЙ АРХЕТИП В ЖИВОПИСИ

Валерий ВАЛЬРАН

В изобразительном искусстве у Санкт-Петербурга особая миссия. История русской светской живописи начинается едва ли не с Петербурга, и начальные этапы её развития имеют петербургскую доминанту, в которой ключевую роль играли приглашенные европейские художники. Первый известный портрет зарождавшегося города сделан иностранным художником — офорт П. Пикарта (1704 год). В образованной Академии Художеств (указ царицы Елизаветы Петровны, 1748 год) её членами были назначены Я. Штелин (председатель), Э. Гриммель (художник), Д. Валериани (декоратор и перспективист), И. Шумахер (архитектор) — все иностранцы. Первый, подготовленный к пятидесятилетию города (1753 год), роскошный альбом гравюр из 12 “знатнейших перспектив” был исполнен Михайло Махаевым под руководством Валериани, по указаниям которого впервые в России была сделана камера-обскура. Именно Валериани научил Махаева пользоваться камерой-обскура, он указывал точки, с которых снимались перспективы, он же вносил поправки в сделанные рисунки и передавал их гравёрам.

В XVIII веке в Петербурге работали художники из Германии — И.-Г. Таннауэр, И.-Г. и И.-Ф. Грооты, К.-Л. Христинек, веронец П.-А. Ротари, венецианец Ф. Фонтбассо, болонец С. Торелли, французы — Л. Каравак, Л. Лагрене, Ж.-Л. Монье, Н.Ф. Желе, К. К. Штейбен, англичанин Дж. Доу, К. Робертсон, швед А. Рослин, датчанин В. Эриксен. Основателем русской портретной школы считается Георг Грот, классом перспективной живописи в Академии художеств с 1742 по 1778 года руководил Антонио Перезинотти, значительное влияние на развитие русской скульптуры оказал Н.Ф. Желе. Влияние иностранцев на складывающийся архитектурный облик Петербурга также бесспорно.

Таким образом, в основании петербургского изобразительного искусства лежат европейские традиции. Причем, поскольку здесь работали художники из различных стран, то эти традиции, в конечном счете, стали панъевропейски-русскими.

Однако говорить о петербургской специфике в живописи восемнадцатого века и первой половины девятнадцатого — вряд ли возможно. Это был период медленного созревания и освоения традиций, стилей, техник. При этом иконография Петербурга постоянно пополнялась новыми образцами. Его панорамы и перспективы, реки и мосты, военные парады и народные гуляния художники рисовали и писали во все времена года, при различной погоде, днём и ночью. Но, в этих пейзажах, хотя они и изображали виды города, не было “души” Петербурга. Например, “Вид Кремля из Замоскворечья” (1766) и “Вид Санкт-Петербурга вниз по Неве реке” (1760) М. Махачева стилистически близки. Впрочем “душа” Петербурга формируется в 30-е — 50-е годы девятнадцатого века и первыми признаком этого являются петербургская идея, петербургский миф, выятно выраженные в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского.

“Петербургский текст” (В. Топоров) в большей степени характеризует не самосознание города, а скорее его восприятие русскими писателями, поскольку большинство авторов, внесших свой вклад в этот текст, были “писатели-уроженцы Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев, Ремизов, Андрей Белый и др.) и — шире — не-петербуржцы (Гоголь, Гончаров, Бутков, Вс. Крестовский, Лесков, Ахматова и др.)”¹. Петербургский миф утверждает исключительность, необычность города, его непохожесть на другие города, его самобытность, которая, в частности, проявляется в биполярности и амбивалентности его восприятия и оценки. С одной стороны, он — бездушный, казенный, казенный, официальный, с другой — цивилизованный, культурный, планомерно организованный, гармоничный, европейский город. Однако, начиная с Гоголя и Достоевского, преобладает негативная доминанта в восприятии Петербурга — город-мираж, фантом, порождение тумана, край земли, порог смерти, вызывающий метафизический страх и ужас реальной жизни (Петрополь — некрополь), хаотическую слепоту и космическое сверхвидение. Оппозиция природы и культуры, естественного и искусственного, русского и западного, реального и ирреального, метафизического и физического достигает в петербургском тексте эсхатологической заостренности.

Петербургский текст свидетельствует, кроме всего прочего, о формировании у русских писателей петербургского архетипа — город выступает не только как объект описания, но и как субъект. Петербург порождает близкие друг другу описания города у различных авторов и инвариантные элементы в различных описаниях одного и того же автора, что не возможно объяснить заимствованиями и плагиатом. Это, с одной стороны, даёт возможность рассматривать различные описания Петербурга как единый текст, а с другой — считать петербургский текст порождением коллективного бессознательного, которое, воплощаясь в стилистически различные тексты, сохраняет инвариантным содержательное ядро.

Идеологическим воплощением петербургского архетипа стала дифференциация западнической и славянофильской ориентаций в русской культуре. Появляе-

ние в Российской империи Санкт-Петербурга имело рефлексивные последствия. Иностранность Петербурга в теле России давала возможность взглянуть на собственную культуру с иной позиции — западной, как её понимали Петр Первый и его сподвижники. Санкт-Петербург стал для русской культуры *alter ego*, благодаря которому формировалась национальная идентичность. Петербург не столько породил славянофильскую ориентацию, сколько дал возможность её идентифицировать и отрефлексировать в противопоставлении к западничеству, которое он, собственно, и был призван репрезентировать. И хотя Петербург не стал “западным” городом, но он уже и не был чисто русским.

В изобразительном искусстве в это время торжествовала Академия Художеств, которая жестко контролировала “что” и “как” писать. Как реакция на это в 1863 году была сформирована “Артель художников”, которая подготовила образование в 1870 году “Товарищества передвижных художественных выставок”. Социальная тенденциозность “Товарищества...” была столь значительна, что петербургская специфика в живописи просто не могла проявиться.

Впервые петербургский архетип в живописи заявил себя в конце XIX века у художников круга “Мир искусства”. В их деятельности были манифестированы основные принципы, которые выделили петербургское искусство в самостоятельное явление. Причём, эти принципы касались не столько петербургской темы, сколько художественного мировоззрения в целом.

Художников “Мира искусства” объединяла широкая общекультурная ориентация — они смотрели на мир сквозь призму литературы, поэзии, музыки, театра, архитектуры. Художественная культура стала не только источником вдохновения художников, но и объектом их творческой интерпретации и рефлексии. Впервые в истории России художественная культура стала самостоятельным и самодостаточным явлением, существующим относительно автономно в обществе и развивающимся по своим собственным законам.

Поэтому опора на культурные традиции, бережное отношение к культуре, её сохранение и пропаганда были всегда приоритетными для художников этого круга. Сохранение и продолжение тех или иных художественных традиций стало с этого времени характерным для петербургского изобразительного искусства. А. Бенуа и К. Сомов находились под обаянием французской культуры XVIII века.

В 1910 году в рамках “Мира искусства” возникает неоклассическое направление, которое исповедуют А.Е. Яковлев, В. И. Шухаев, Б. Д. Григорьев, К. С. Петров-Водкин, З. Серебрякова, А. Т. Матвеев. После сталинской репрессивной эпохи эта тенденция возрождается. В ленинградском андеграунде 60-х — 70-х годов ярко представлены различные традиции и школы: А. Арёфьев, В. Шагин, Р. Васми, Ш. Шварц, В. Громов развивали традиции ленинградского общества “Круг художников” (1926 — 1932). Г. Зубков, А. Батулин, А. Кожин, Е. Гриценко, Е. Соловьева, М. Церуш учились у В. В. Стерлигова, ученика и последователя К. Малевича. Стерлиговец Г. Зубков основал собственное направление — “импрессионистический кубизм”. Школу О. Сидлина (ученик А.

Осмёркина) прошли И. Иванов, А. Басин, Е. Горюнов. Ученик К. С. Петрова-Водкина Г. Я. Длугач в конце 50-х — начале 60-х годов выработал оригинальные принципы аналитической интерпретации старых мастеров, которые он прививал своим ученикам: В.Ф. Головачёв, Ю.А. Гусев, В.К. Кагорлицкий, А.А. Бакун, М.Х. Тумин, А.М. Даниэль, С.М. Даниэль (творческое объединение “Эрмитаж”). Один из учеников Г. Я. Длугача А. П. Зайцев основал собственную школу (группа “Кочевье”) — А. Кондратьев, В. Куприянов, С. Касьянов, каждый из которых продолжает воспитывать новое поколение художников. Замечательные художники вышли из театральной школы Н. Акимова, который прививал своим ученикам любовь к художественной культуре и давал возможность проявлять творческую самостоятельность: абстракционисты Е. Михнов-Войтенко, М. Кулаков, Ю. Дышленко, В. Михайлов, экспрессионист А. Раппопорт, свержреалист И. Тюльпанов, сюрреалист О. Целков.

Другая особенность “Мира искусства” — это рафинированный и глобальный эстетизм, который художники этого круга внесли не только в живопись, но и в оформление книги, в театральное и декоративно-прикладное искусство, в быт. Советская идеология в течение нескольких десятилетий пыталась искоренить изящное, изысканное, утонченное, но уже первые выставки ленинградского андеграунда (1974, 1975) показали, что эти усилия были тщетны. Декоративно-изысканная линия, тонкие колористические эффекты, утонченная передача фактуры — характерная особенность творчества многих ленинградских и петербургских художников последних десятилетий. Впрочем, уже на выставках в ДК им. И. Газа (1974) и ДК “Невский” эстетство таких художников как Н. Любушкин, В. Михайлов, Ю. Галецкий, И. Тюльпанов и многих других было очевидным.

В соотношении линия-цвет, графика-живопись у художников “Мира искусства” приоритет оставался за линией и графикой. В последующем в петербургском искусстве линия, контур, рисунок сохраняют свое пластическое значение. Для большинства художников, прошедших школу Н. Акимова, характерна “жесткая” форма.

Петербургский архетип в живописи вполне сопоставим с петербургским текстом русской литературы. В “Мире искусства” он особенно ярко проявился в теме Петербурга и два полюса этого архетипа представлены творчеством А. Остроумовой-Лебедевой и М. Добужинским. Это — два совершенно различных города. Если у А. Остроумовой-Лебедевой — парадный, величественный, строгий Санкт-Петербург, исполненный классического совершенства и гармонии, то у М. Добужинского — дисгармоничный, враждебный город, переполненный противоречиями и несуразностями — “Гримасы города” (название одной из работ петербургского цикла). Однако и в том, и другом случае перед нами предстаёт совершенно неизвестный Петербург, увиденный с обостренным вниманием, с необычных ракурсов, одухотворенный пронзительной любовью художников. Город обретает атрибуты живого организма и с этого времени стало возможно говорить о “душе” Петербурга, тогда как в XIX веке речь шла о его физиологии. Знаменательно, что первое исследование

на эту тему — “Душа Петербурга” Н. П. Анциферова (1922 год) была проиллюстрирована гравюрами А. Остроумовой-Лебедевой.

Современное петербургское искусство, включая ленинградский андеграунд до перестройки, сохраняет до некоторой степени петербургскую специфику, впервые проявившуюся у художников “Мира искусства”. Ленинградско-петербургские художники продолжают линию “чистого” искусства, которое ориентировано на духовные и культурные поиски преимущественно. В Петербурге не возникло и не могло возникнуть такое направление как Соц-арт, которое расцвело в Москве и стало популярным на Западе. Петербургские художники избегали репрезентировать социальность в том или другом виде, тем более использовать её как изобразительный язык.

Ориентация на традицию и консерватизм петербургского искусства проявляет и в том, что оно не склонно к радикализму и брутальности, с одной стороны, а с другой — к популизму как средству завоевания культурного капитала. Петербургский артистический мир остаётся сдержанным и аристократичным по сравнению с московским, в котором погоня за сенсацией и популярностью любыми средствами стала нормой.

Петербургские художники продолжают использовать в своем творчестве традиционные изобразительные средства (линия, цвет, форма, фактура...), тогда как многие московские художники перенесли акцент своей деятельности с “текста” на “контекст”, отказавшись от изобразительности как таковой (московский концептуализм, “медицинская герменевтика”...).

Чтобы проиллюстрировать более рельефно петербургскую специфику живописи, сравним творчество конкретных, стилистически близких художников из Москвы и Петербурга.

Оскар Рабин (Москва) — Александр Арефьев (Ленинград). И тот, и другой художник были лидерами послевоенного авангарда, экспрессионистами, организаторами первых скандальных выставок андеграунда, оба эмигрировали. О. Рабин работал преимущественно в узкой тщательно проработанной цветовой гамме, достигая экспрессивной выразительности резкими переходами от темного к светлому, черным контуром. Но в большинстве его работ либо есть социальный подтекст, либо социальное становится центральной фигурой произведения. Например, в работе “Паспорт” (1964) на темном экспрессивном фоне белая страница паспорта с документально выписанным гербом СССР, фотографией, печатью, и прочими паспортными данными, включая национальность. Две трети изобразительной плоскости занимает страница паспорта. Другая работа — “Натюрморт с рыбой и газетой “Правда” (1968) — рыба лежит на газете. С фотографической точностью выписаны все атрибуты газеты — её название, названия статей... Александр Арефьев писал человеческие страсти — боль, страдание, ужас, пограничные психические состояния, но кричащей экспрессивной выразительности он достигал чисто художественными средствами — линией, цветом, фактурой, избегая какого-либо социального подтекста. Его картины — живописные метафоры ужасов человеческого бытия.

Владимир Немухин (Москва) — Евгений Михнов-Войтенко (Ленинград). Это два выдающихся представителя экспрессивного абстракционизма в нашей стране. Оба начинали в середине 50-х как ташисты. Однако В. Немухин в конце концов пришел к коллажу, его прельстила магия игры и карточная колода становится темой, которая переходит из одного цикла работ в другой. Евгений Михнов-Войтенко всю свою жизнь исследует пластические и духовные возможности цвета, незамутнённые никакой предметностью и знаковойстью. Его творчество, особенно последний период 70-е — 80-е годы, это — музыка чистого цвета.

Можно было бы продолжать сравнительный анализ художественного творчества в Москве и Петербурге до бесконечности. Но, по-видимому, более плодотворным будет организация и проведение соответствующей выставки, где было бы представлено творчество художников наиболее ярко выражающих московский и петербургский архетипы.

ST.PETERSBURG ARCHETYPE IN PAINTING

Valeriy VALRAN(St. Petersburg)

Saint-Petersburg has an important mission in the fine arts. Russian secular art has, in fact, originated in this city and Saint-Petersburg dominated during the first period of art's development. The myth of Saint-Petersburg has established the uniqueness and specificity of the city but its character has been understood in different ways by different artists and writers. For the first time, the Saint-Petersburg type was shaped in the end of the XIX-th century by a group of artists named "The world of art". They initiated the so called "pure art" which embraced and, to a certain extent, integrated various fields of culture including literature, poetry, music, theatre, history. Concern with traditions and symbols characterized the activity of this group. Contemporary art in Saint-Petersburg, including the well-known Leningrad underground, is trying to follow the "pure art" line in its search for true cultural and spiritual values. Its orientation towards traditionalism and conservatism means that it opposes radicalism and brutalism, on the one hand, and populism and pursuit of sensations, on the other. The world of art in Saint-Petersburg still cherishes its reserved and aristocratic features.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Топоров. "Петербург и петербургский текст русской литературы" // "Метафизика Петербурга". СПб., 1993. С. 210.

ОБРАЗЫ “ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ”
В ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА
*Криволинейные построения
как иконографический архетип*

Михаил ИВАНОВ

В анализе архетипических форм искусства различимы два подхода. В первом случае предметом внимания становятся образы изобразительного ряда. Эти образы отчетливо фиксируются на уровне иконографии, темы, сюжета, предметного антуража изображения. Так мы можем проследить сквозную историческую преемственность и смысловые вариации образа воды со всей аурой ассоциаций, сопутствующих в искусстве “теме воды”. На этом пути мы обнаружим устойчивую связь мотива воды с мифологемой хаоса (“Триумф Амфитриты”, “штормы” романтической традиции), образом женщины (“женщина — источник” — Гужон, Энгр), темой “потока времени” (державинская “река времен”, мотив реки в пейзажной лирике) и т.п. Эти изображения явным образом соотносятся с универсальными символами мировой культуры. Они находят прямые эквиваленты в образах литературы, музыки, театра. Их первичное мифологическое содержание фиксируется широким кругом гуманитарных дисциплин: мифологией, этнографией, литературоведением.

Другую, не менее убедительную преемственность выявляет анализ пластических характеристик изображения. Таковы устойчивые типы пространственно-временной структуры художественного образа, а также столь актуальный (хотя и трудно выговариваемый) ряд ассоциаций связанный с материалом, в котором реализуется художественный замысел, и приемами его обработки. Анализ искусства в этом направлении традиционно связан с интересом к стилевым различиям исторических форм и конкретных произведений искусства и носит, по преимуществу, описательный характер. Исторически сквозной анализ *пластического содержания* художественного образа (иными словами — семантики и типологии художественной формы) на материале изобразительного искусства остается проблематичным. Показательно в этом отношении, что наиболее продуктивно типология пластических форм и ее содержательная интерпретация (символика пространства, материала, техники строительства) выстраивается на материале архитектуры, области искусства неизобразительной по преимуществу.

Предлагаемые ниже наблюдения имеют цель указать на существенную соотнесенность пластической структуры и иконографической традиции сквозных мотивов мировой изобразительной культуры. Эта соотнесенность проявляется себя как стилевая тенденция, оформляющая смысловые доминанты эпохи, школы, индивидуального творчества, как пластическая актуализация тех или иных содержательных интенций символического мотива. При этом в

бездрифтном море стилизованных характеристик различимы типы пластической организации изображения, связанные с фундаментальными координатами пространства и времени. Характеристики пространства и времени задаются прямолинейной статикой или же динамически-криволинейными формами организации пространства и выявляют на уровне пластической структуры связь изображения с основополагающими смыслами культуры. Эту символическую, смысловую насыщенность пластической формы мы опознаем сегодня как эстетическое переживание. Так очевидно мы по-разному воспримем древнюю формулу схватки животных, представленную в виде статичной геральдической схемы и ту же схватку трактованную как экспрессивное сплетение тел, как закрученная спираль, как волнообразное перетекание тел и форм друг в друга или, наконец, как движение по кругу, сближающее схватку с хороводом. Один и тот же символический мотив реализуется при этом в образах внутренне несопоставимых. Таким образом, лишь конкретная пластическая реализация символического мотива задает изображению смысловую определенность звучания (что самоочевидно на уровне элементарной художественной чуткости: если бы смысл изображения исчерпывался иконографией — картину можно было бы пересказать).

На фоне сказанного представляется реальной перспектива содержательной интерпретации изображений, основанная на выявлении типологического единства их пластической характеристики. Наша задача — самым беглым образом прочертить линии структурного и содержательного преемства, связующие разнесенные во времени, внешне разнородные образы истории искусства, выявляющие, однако, в определенном ракурсе их рассмотрения, убедительное единство сквозного архетипического ряда.

В мировой изобразительной культуре всех времен — от палеолита до наших дней — мы можем вычленивать и попытаться осмыслить как некое смысловое единство сквозной ряд образов, объединенных композиционно-динамической схемой волнообразного, S-образного, спиралевидного и, наконец, замкнутого кругового движения. Проследивая круг образов истории искусства, реализующих в своей пластической структуре указанные схемы, нам удастся выявить объединяющие эти образы смысловые интенции. С долей приближенности, какую предполагает всякое усилие рациональной экспликации образного ряда, мы можем говорить об этих образах, как озвучивающих временные параметры бытия, жизнь в ее изменчивости, становлении, фонтанировании и истощении сил. От простейших знаковых начертаний первобытности до абстрактных структур модернизма криволинейная динамика изображения пластически актуализирует образы витальной напряженности, неисчерпываемости жизни, ее вечного возрождения, ее причастности вечности (соответственно полярные образы истощения, угасания жизни).

Предваряя дальнейшее изложение, укажу опорные для выстраиваемого ряда образы: это криволинейные знаковые начертания палеолита, знаки змеи, воды, дождя, молнии в неолитической керамике, универсальный архаический образ Мирового змея, столь же универсальный в мировой культуре образ свя-

щенной схватки (когтящие, пожирающие друг друга животные, свившиеся в круговом или же фризом волнообразном движении), орнаментальный мотив бесконечного прорастания (орнамент типа “бегунок”). Сюда относятся также производные образы, сопрягающие растительные, животные, антропоморфные элементы. Таковы изобразительные метафоры типа стебля, прорастающего из пасти животного, перетекающие друг в друга геометрические, растительные, животные, человеческие формы. (Вспомним орнаментику варварских народов, тератологические мотивы средневековья, гротескный декор от античности до барокко). Круговое построение объединяет такие символически емкие образы, как священная ограда, магический круг, хоровод, венок, нимб и т.п. С эпохи классической античности в этом же ряду предлагается увидеть криволинейно-круговую динамику, заданную в композиционной структуре изображения.

Мы указываем здесь, по преимуществу, на широко известные мотивы, глубоко архаические в своих истоках, но сохраняющие при этом очевидную жизнестойкость и эстетическую актуальность. И сегодня мы способны пережить остроту художественной выразительности подобных мотивов, которая безошибочно учитывается нами, например, в одежде или при выборе рисунка обоев. Наша спонтанная эстетическая отзывчивость к пластическим формам давно утратившим для нас свою исходную символическую внятность, лишняя раз подтверждает живую актуальность их изначального содержания, улавливаемого нами внятно и чутко, хотя и в претворенно-эстетической форме.

Самые древние следы элементарных пластически организующих действий мы встречаем в палеолите. Это — точки, полоски, кружки. Среди них так называемые “макарони” — волнообразные борозды на стене пещеры, оставленные движением растопыренных пальцев руки по мягкой глине. Значение этих начертаний остается неясным. Их анализ с точки зрения пластической структуры — одна из возможностей их ускользающей содержательной интерпретации.

Перед нами пример ритмически упорядоченного преобразования природной формы, причем такого преобразования, пластический результат которого задан интенсивностью (сила нажима руки) и длительностью (длина борозды) приложенного усилия. Такое действие и такой его результат решительно отличны от другого рода изображений — от одномоментного контакта с поверхностью в виде отпечатка руки, точек или насечек. Уже в этом сопоставлении проявляется важная дефиниция знаковой маркировки палеолита. В ритмичных зигзагах “макарон” непосредственно запечатлен образ действия: движение растопыренных пальцев, усилие преодоления вязкой поверхности глины, длительность и энергия этого движения. В сравнении с точечными обозначениями можно говорить об “экспрессии” волнообразных линий. Причем наибольшая амплитуда “волны” свидетельствует и о наибольшем физическом усилии ее обозначения. Ни точка, ни черточка в своем пластическом выражении подобной информации не несут. Это знаки по преимуществу абстрагированные от порождающего их действия. (Конечно, в виде исключения, можно представить себе точку, нанесенную с энергией и яростью удара, однако и в этом случае сравнение двух подобных точек не даст наглядно

сопоставить относительную экспрессию исходного действия. Напротив, амплитуда и ритмика зигзага наглядно эту экспрессию запечатлевают). Такое элементарное, но фундаментальное различие позволяет рассматривать “макароны” палеолита в ряду сквозной семантической преемственности криволинейных начертаний позднейшей художественной традиции.

Динамическая экспрессия криволинейных начертаний сообщает образу энергетически активный и чувственно-наглядный характер. Образ, реализованный на основе криволинейной динамики утверждает энергетическую насыщенность изображаемого объекта и самого акта изображения — экспрессию творческого акта. Вместе с этим ритмический повтор зигзага выступает как образ упорядоченности, или, напротив, хаотической импульсивности проявленного усилия.

Смысловые потенции абстрактно-криволинейных начертаний уже в палеолите кристаллизуются в всеобъемлющих символах *змеи* и *воды*. Геометрический лаконизм начертания этих образов (SSSS), их иероглифическая емкость, определяют их центральное место в кругу древнейшей изобразительной символики. Геометрически стилизованное изображение змеи с характерной S-образной динамикой ее движения противостоит магически-“утилитарному” натуралистическому изображению (такое “натуралистическое”, безотносительное к знаковой S-образной формуле, изображение змеи мы также встречаем в палеолите) как образ отвлеченный, всеобъемлющий, знаковый, как символизация универсальных характеристик миропонимания.

В эпоху неолита символы змеи, воды, молнии связаны с оппозицией движущих начал бытия: земли и неба, мужского и женского. Формула “зигзага”, “волны” выступает в значении оплодотворяющих сил земли, побуждающих плодоносящие силы небесного женского начала¹. Обильный материал неолитической орнаментики свидетельствует об устойчивой семантике криволинейных построений. С ними связаны образы полярных сил порождающих цветение, плодоношение, обновление жизни. В этом же ряду — начертания типа “восьмерки” и “скрученного жгута” также восходящие к образам воды, плодоношения, растительности. К неолиту восходит также орнаментальный мотив “бегунок” — один из центральных в позднейшем декоре. Причем традиция демонстрирует взаимозаменяемость образов “произрастания” и “пожирания” — факт подтверждающий выстраиваемую цепочку образов, связанных единством S-образного начертания.

Возможно, уже в эпоху неолита образы змеи — воды выступают в качестве универсальных символов, конституирующих образ мира². Таков широчайшим образом представленный в позднейшей традиции (средневековый орнамент, тотемные камни викингов и др.) образ Мирового Змея. Имеются два иконографических варианта: Змей, заглатывающий собственный хвост, и другой — две змеи, грызущие друг друга. Мотив грызущихся (спаривающихся?) змей, представленный уже в палеолите, убедительно соотносится с позднейшей исторически-сквозной иконографией “схватки-пожирания” (заметим, что выстраиваемая нами типология логично включает в общий ряд криволинейной символики позднейшую иконографию сражений и похищения женщины).

Образ Мирового змея и наследующую ему символику позднейшей традиции кажется чрезвычайно продуктивным сопоставить с другим фундаментальным символом первобытности — образом Мирового Древа. Если позволить себе отвлечься от рефлексий, основанных на этнографических, мифологических, археологических данных и сосредоточиться на первичном созерцании “картинки” (соответствующих изображений, данных нам в огромном количестве и — что немаловажно — вне всякого опосредования) — мы можем отметить очевидный контраст их пластической структуры. Начертание Мирового Древа выстраивает, прежде всего, иерархическую соподчиненность уровней бытия. Это образ неизменной заданности мироустройства, на фоне которой (и лишь как на фоне) выступают образы его динамических потенций (прыгающая по стволу белка, связующая изолированные зоны “верхнего” и “нижнего мира”, грызущие ветви Древа олени, жаба, дракон у корней, угрожающие семени Древа. Отметим, что в известных изображениях Древа эти “активные” персонажи не даны или же остаются слабо динамически проявлены. Образ Мирового Древа пластически реализуется в качестве геральдически-статичной схемы

В противоположность этому образ Мирового Змея утверждает картину мира, пронизанную динамикой взаимосвязей, парадоксальной диалектикой, отменяющей его устойчивое самождество. Это мир, в котором конец оборачивается началом, самоутверждение — самопожиранием, внутреннее — внешним. При этом это мир, утверждающий свою витальную мощь и неистребимость, в котором противоречивость определений не отменяет его внутренней цельности и противостоит хаосу как структурированное целое. Иконографический вариант Мирового Змея, свившегося в кольцо и заглатывающего свой хвост, в этом отношении особенно ёмок. Динамика кругового движения здесь совпадает с динамическим равновесием геометрии круга, изменчивость движения соотнесена с непреложностью (статикой) центра. В этом образе можно увидеть выражение фундаментальной оппозиции преходящего и вечного. Не случайно архаический символ Мирового Змея сохраняется христианской изобразительной традицией (и католической, и православной) в наивысшей епископской жезла.

Кажущаяся необеспеченность аргументацией столь далеко идущих интерпретаций может быть компенсирована отсылкой к огромному историческому ряду различия двух основных стилевых русел искусства. Так на пространствах всей последующей истории искусства различимы, как два противостоящих принципа образного осмысления мира, указанные начала статичной иерархической субординации и динамической соотнесенности. Так противостоят друг другу формы менгира, обелиска, шпиля (как утверждение отрыва вертикали от горизонтали, как противоположение профанного и горного) формам “магического круга”, кромлеха, хоровода и т.п., в которых священный центр и периферия бытия динамически соотнесены. Таково, например, соотношение жестко-статичных композиций люнетов романского портала и тяготеющих к орнаментальной “плетенке” фольклорных мотивов романских капителей. Такова, в целом, доминирующая статичность романской пластики по сравнению с готикой, тяготеющей к экстатически “закру-

ченным” формам скульптуры, динамизму архитектурных форм. Примеры неисчислимы от эпохи к эпохе. Решительно срезая углы дополнительной аргументации и необходимых оговорок, в двух мифологических моделях мира, представленных образами Мирового Змея и Мирового Древа, можно различить типы духовного самоопределения, в позднейшее время выступающие как “классические” и противостоящие им “антиклассические” (“готические”, “барочные” или “романтические”) стилевые тяготения искусства. Напомним в связи с этим, что пластической доминантой “антиклассических” образов являются именно S-образные структуры.

Уяснив оппозицию динамических и статических тенденций формообразования, обратимся к образу круга. В геометрии круга динамическая активность криволинейного начертания как бы “затихает”. Скольжение взгляда вправо и влево по кругу зрительно друг друга уравнивают. Движение по кругу лишено экспрессии, спонтанности, неупорядоченности. В нем властно ощущается присутствие центра, центростремительное тяготение. Динамика кругового движения соотносена со статикой центра. Фиксирующая центр точка — форма предельно статичная³. Круговое построение включает в себя движение и покой, устремленность и завершенность. Недаром, круг, сфера — традиционные символы полноты, совершенства. С семантикой круга связаны в культуре такие важные образы, как “магический круг”, хоровод, мотив священной ограды (в том числе опоясывающая храм колоннада, пояс, кольцо, ожерелье, венок, нимб, форма тондо и т.п. В мировом искусстве образы, содержание которых тесно связано с их динамической характеристикой, достаточно отчетливо отличаются от образов замкнутого кругового движения. Пожирающий себя Мировой Змей, сцепившиеся в круговом взаимопожирании животные (когтящий быка орел, бык, топчущий змею, змея из-под копыт быка жалящая орла, священный круг кромлеха, отмеченный каменными столбами), витой браслет, орнамент, опоясывающий сосуд — все эти изображения, помимо экспрессии движения по кругу, обладают дополнительным смысловым измерением. Движение по кругу утверждает значимость центра, а также очерчивает пространство священного. Витальная заряженность сопрягается в образах кругового движения с иерархической характеристикой бытия, устремленностью к ее священному центру. Динамика жизни, ее погруженность во время соотносится с ценностным средоточием бытия.

Если образы бесконечно возобновляемого движения (“волна”, “бегунок”, зигзаг, спираль) утверждают витальность как таковую, то в образах замкнутого кругового движения мы вправе увидеть рожденную в недрах архаики формулу соотносительности жизненных сил с их трансцендентным источником. При этом отношение преходящих форм и вечного центра жизни остаются отношением диалектическим: смысловая периферия соотносится со смысловым центром, делается ему причастной лишь в меру реализации своих динамических потенциалов. Так, движение танцора в хороводе не только растворяет его в цепочке безличного множества, но также утверждает через эту множественность его связь со священным центром бытия.

В истории искусства неоднократно предпринимались попытки связать исторические, национальные, местные особенности пластического выражения с фундаментальными основаниями духовной ориентации. Так истолковывается, например, характерная жесткая геометризация и статика канонических образов Древнего Египта. На почве Древнего Египта невозможно представить себе изображений, пластически сопоставимых, скажем, с кельтской “плетенкой”. Эта несопоставимость связана с типом культуры, ее смысловыми доминантами. Статика и жесткая прямолинейная геометризация древнеегипетских изображений обнаруживает тип мироощущения, в центре которого — представление об абсолютной незыблемости, тотальной заданности, иерархической выстроенности миропорядка. Иной тип соотносительности с миром выражен формулой Мирового Змея, плетенкой. Символика Мирового Змея, плетенки акцентирует параметры времени, динамики жизни, жизни как пульсации энергии и столкновения полярных сил. Душа древнего германца вовлечена в поток жизни, душа древнего египтянина погружена в мир как в обстояние.

Культуры, эпохи, стили тяготеющие к круговым пластическим формулам, также отмечены типологическим родством. Небезынтересно отметить особую роль круга как пластической доминанты так называемых “классических” стадий стилового развития. С ними связаны такие характеристики искусства как гармоническое равновесие экспрессивных и изобразительных устремлений, эмоциональных и рациональных импульсов образного мышления. В качестве наиболее ярких примеров здесь можно вспомнить греческую высокую классику, русскую икону 15 века, итальянское Высокое Возрождение.

Если в образах Древнего Египта, Востока, варварской Европы единство стиливых доминант изображения отражает смысловую центрированность культуры как целого, то с эпохи классической античности, хотя и с большими оговорками, мы можем говорить об артистическом самовыражении художника. В этом отношении искусство античности отражает исторический рубеж на пути кристаллизации личности, ее отрыва от архаической бытийственно-ничтожествующей единичности. О содержании и художественной реализации образов античности сказано, кажется, исчерпывающе полно. Анализ архетипических форм обнаруживает, как кажется, дополнительную перспективу освещения темы. В частности, представляется возможным более предметно раскрыть смысл центрального по исторической новизне и значению образа греческой классики — так называемого “хиазма” — опоры тела на одну ногу. Мотив “хиазма” практически отсутствует в предшествующем античности мировом искусстве. С первой трети 5 века до н.э. он стремительно утверждается в Элладе и с этих пор остается абсолютно господствующей нормой антропоморфного изображения на все времена европейского искусства. В русле нашего анализа заметим — перекрестное распределение веса придает телу динамическую S-образную форму. Мотив S-образного движения дополнительно усиливается винтообразным разворотом тела по оси — это движение особенно отчетливо обозначено поворотом торса и головы. Хиазм ломает заданный столбом или каменным блоком бездушный вертикализм архаических идолов, сообщая

образу человека противоречивую многомерность свободного стояния. Человек архаики стоял перед божеством “по стойке смирно”, как раб скованный волей господина. Кажется, что человек античности расслышал с небес голос “вольно”: герой оперся на одну ногу и оглянулся по сторонам. S-образное движение хиазма отнюдь не возвращает нас к архаическим смыслам криволинейных структур. В образе хиазма задано по сравнению с архаикой принципиально новое смысловое наполнение пластической формулы криволинейного движения. Архаическая символика природной витальности, выражающаяся в криволинейных построениях, наполняется на почве античности новым содержанием. Античный хиазм — образ онтологического самостояния героя, выступающего из ритуальной заданности первобытного коллективизма. Свободное S-образное движение тела отныне становится сквозным мотивом европейской пластики, выражая внутреннюю жизнь личности.

Анализ криволинейных построений античности раскрывает историческую судьбу героического самоутверждения. На протяжении столетия — от высокой к поздней классике (вторая половина 5 в. — середина 4 в. до н.э.) греческое искусство проходит путь от жизнестроительного пафоса героизма к его исчерпанию, прозрению онтологической неукоренности и трагического тупика героической индивидуации. Это путь от героической мобилизованности “Дорифора” Поликлета (сер. 5 в. до н.э.), в котором движение разворота тела лишь означено как потенция свободного самоопределения, к творчеству Праксителя (сер. 4 в. до н.э.), в образах которого внутренняя жизнь человека раскрывается как утонченное струение духа, истаявающего до утраты волевого начала, до развала центрирующих сил личности. В поэтическом созерцании душа героя растворяется в мире, утрачивая опору в себе самой. Яркий образ этого — внешняя опора (ствол дерева, ваза), принимающая тяжесть расслабленного тела. Для Праксителя характерен утрированный безвольный изгиб опершегося тела, передающего свою тяжесть вовне. Утонченной зыбкости душевного состояния отвечает нюансировка формы, чувственная дифференцированность фактуры. Сама поверхность мрамора становится телесно трепетной и уязвимой. S-образный изгиб тела теряет упругость. Если тело “Дорифора” — сжатая пружина, то “Гермес” или “Фавн” Праксителя — пружина до конца разжатая, лишенная упругости, чутко, но безвольно вибрирующая.

Иную потенцию героического самоизъявления реализует в поздней классике искусство Скопаса. Его “Танцующая Вакханка” — образ исступленного выплеска, самоисторжения личности. S-образная динамика здесь обнажена и форсирована. Закрученное вокруг своей оси тело вакханки сливается с абстрактным ритмом безличной архаической витальности. Самосознание человека порывается вновь раствориться в экстатическом ритме бешено закрученной спирали. Добровольное растворение личности в экстатической стихии — еще одна мера и соблазн свободы на пути героического самостояния.

В ряду античных образов, выявляющих трагические перспективы героического мироощущения — известная эллинистическая группа “Лаокоон”. Перед нами образ “сломленного самостояния”. Классический мотив свобод-

но-устойчивой опоры сведен здесь к моменту ее катастрофической утраты. Ускользящая опора правого бедра героя указывает последний истаивающий ресурс его самостояния, его истомленной воли. S-образная динамика тела Лаокоона здесь всецело задается извне — извивами змеиного тела, сминающихся, опрокидывающихся, приподнимающихся на весу тела сыновей жреца. Особую смысловую перспективу образа задает сопряжение героически-индивидуализированного человеческого образа с древним символом змеи (выступающим здесь уже в качестве художественной метафоры, реализующей смысловые интенции изначальной знаковой формулы). Перед нами артистически искушенная художественная актуализация мифологического мотива. Кольца змеиного тела пластически будируют геометрию спиральных извивов, отсылая к абстрактной символике архаических витальных сил. Удушая жреца и его сыновей, кольца змеиных тел сокрушают и растворяют героический порыв самостояния в безличных ритмах архаической “плетенки” — внечеловеческой мощи стихий. Перед нами образ трагического тупика героического самоутверждения, лишенного трансцендентной опоры, образ онтологического сиротства души дохристианской героической индивидуации. Таков один из многочисленных примеров своего рода христианской апофатки религиозного порыва античной культуры, прозревающей священное достоинство личности, несоизмеримое с архаическими реликтами олимпийского язычества.

На примере “Лаокоона” следует особо отметить огромное значение криволинейно-круговых композиций античного искусства, выступающих исторически впервые в качестве самоценно-эстетической организации художественного образа. С эпохи античной классики и на все последующие времена европейского искусства криволинейная динамика композиционной структуры задает смысловые параметры изображения, утрачивая непосредственную связь с исходной знаковой символикой. В этом отношении античное искусство обозначает исторический рубеж десакрализации символа, пластическая форма которого, утрачивая синтетичность знака выступает в качестве эстетически-самозначимой пластической структуры художественного образа.

Чтобы увидеть преемственность архетипической формы и вместе с этим возможности ее решительной смысловой трансформации на почве христианства, сопоставим архаическую формулу кругового движения с образом Христа-Пантократора в куполе православного храма. Возьмем для примера художественно-гениальную реализацию традиционной иконографии: изображение Пантократора работы Феофана Грека в куполе новгородского храма Спаса на Ильине.

Отметим, прежде всего, пластически-смысловую соотнесенность образа с архитектурной формой. Каноническое размещение образа в круглой чаше купола в пространственном центре храма и в наивысшей его точке мощно утверждает священную значимость образа. В принципе символика пространственного средоточия здесь соответствует, скажем, расположению жертвенного камня в центре круга столбов кромлеха: мы переживаем пребывание в символическом средоточии бытия. Парадоксально, немислимо, абсурдно с точки зрения архаического сознания здесь “только одно” — встреча в этой

сердцевине бытия с Лицом Человека... Развивая тему смыслового средоточия внутри означенного архитектурой священного пространства, само изображение строится как ряд концентрических кругов, как своего рода пластический водоворот, стягивающий взгляд к смысловому центру — глазам Христа. Жест благословляющей десницы, как бы охватывающий скуфью купола, нимб, наконец, геометрия “светов” на лике, динамически отвечающая вогнутой поверхности, рождают неистовую энергию равно центробежных и центростремительных сил образа. Округленные (внепсихологически-экспрессивные) глаза Пантократора, будучи центром концентрических ритмов композиции, смещены, однако, по отношению к их геометрическому центру. Смещение такого рода можно сопоставить с целеустремленным нарушением ритмического ряда в орнаменте, со смещенной цезурой стихотворной строки. Перед нами пластическая акцентировка личного волеизъявления, свободного от формальной заданности. В центре мира мы встречаем Божественное личное начало, утверждающее абсолютное измерение свободной человеческой личности.

Вовлеченность зрителя в образ, как в личное общение, реализует важнейшие смыслы христианского откровения: соотнесенность человека с Богом в достоинстве и испытании личной встречи. Взгляд Пантократора, утвержденный в центре бытия, взыскует человека как личность. Феноменальная единичность человека не растворяется в безликой множественности архаического хоровода; человек приобщается вечности в достоинстве неповторимой личности⁴.

Фундаментальные смыслы христианского исповедания раскрывает образ кругового движения рублевской “Троицы”. На примере многочисленных усилий озвучивания Рублевского образа можно убедиться, насколько настоятельны и плодотворны при анализе прославленной иконы апелляции к круговой динамике ее композиции.⁵ Взаимное склонение ангелов перед жертвенной чашей, многократно подтвержденное свободно льющим и, в то же время, мощно проявленным ритмом кругового движения образует своего рода “хоровод душ”, свободное единение личных начал “неслиянно и нераздельно” утвержденных в священном средоточии бытия.

В искусстве Западной Европы на фоне романской архаической застылости, плоскостности, а с другой стороны — растворенности личностно-значимого образа в криволинейной стихии языческой орнаментики встает вопрос о выявлении смысловых интенций идущих на смену романской пластике готических S-образных построений. Проблема может быть сформулирована, в частности, как проблема “готического хиазма”. Утверждаемая готикой неустойчиво-равновесная изогнутость человеческой фигуры, взвинчивающаяся, спиралевидная динамика тела сообщают готическому образу духовную экспрессию, мистическую экзальтацию. Мы можем в данном случае говорить о христианской транскрипции античного хиазма.

Сравнивая S-образный “готический изгиб” с античным хиазмом существенно отметить, что динамика готического тела не подразумевает его материальной тяжести. Как и в готическом соборе, порыв форм ввысь не складывается из рационально просчитанного отношения материальной тяжести и

сил ее преодоления. Стояние как преодоление тяжести, выраженное античным хиазмом, — образ героического воления, противоборствующего силам природного хаоса. Изгиб готической статуи — безотносительный к тяжести плоти “взмыв духа”, образ духовной устремленности. Порыву духа противостоит не хаотическая косность природы, не материальная масса камня (в каменном кружеве готического собора плоть камня лишается зримого веса), а косность духа, его прираженность злу, “духовному низу”. В этом отношении чрезвычайно характерна установка готической статуи на консоль. От этого ее связь с реальной массой стены становится опосредованной. Готическая статуя, лишенная классического постамента, как бы “парит” подле стены. Экстатическая безвестность готической конструкции находит здесь еще одно подтверждение. Наконец, распространенный мотив готики — поддерживающая консоль гротескная фигура — оформляет образ активно проявленного “духовного низа”, инфернального подполья души, попранного греха.

Утрированный изгиб готической статуи выявляет в человеке экспрессию сверх-природной витальности. Причастность к ней “героя веры” — знак избранности свыше. Гротескные, сниженные образы скульптурного декора остаются как бы вне перспективы обожения (например, антропоморфные гаргуйли-водостоки). В абстрактной экспрессии готического образа задается своего рода “героический пафос” святости, подобный, в принципе, героической куртуазности рыцарского служения идеалу. Если античный герой преодолевает свою причастность природным силам хаоса на пути личного волеизъявления, то способность к такому волеизъявлению делает его избранным из многих. Родословная античного героя восходит к богам. Нечто подобное героической избранности свыше демонстрирует и европейский “рыцарь веры”. S-образный изгиб готической статуи — знак изначальной причастности “героя веры” к порыву духа, к вектору духовной вертикали. Так выявляется внутренняя соотнесенность S-образных структур готики с мощной доминантой готической вертикали — образом трансцендентной устремленности иерархический выстроенного мироздания.

Сопоставление западноевропейской и восточной традиций христианского образа на уровне архетипических различий пластики подводит нас, как кажется, к определению их фундаментальной оппозиции. Ограничиваясь постановкой проблемы, заметим, что на почве Византии и наследующей ей Руси определяющей доминантой образа выступает динамика и символика *крутового* движения. Показательно в этом отношении сопоставить экспрессию “готической спирали” с динамической уравновешенностью, “округлостью” человеческого образа в русской классической иконе⁶. В этом же ряду предварительных наблюдений: многократно отмеченная “беспорывность” русского идеального образа, доминирующая одухотворенно-минорная горизонталь национального “нестеровского” пейзажа.

В рамках нашего краткого экскурса обозначим лишь самый общий подход к истолкованию S-образных криволинейных построений западноевропейского искусства. Думается, может быть поставлен вопрос о сквозной пла-

стической доминанте западноевропейской изобразительной традиции, восходящей к архаическим вне-античным истокам варварской стилистики. Эта традиция, ярко выражающаяся в экспрессивно-динамических построениях европейского средневековья, отражает особый строй мировосприятия, особый религиозный характер, в котором и на фоне торжества христианства сохраняет актуальность сакральное переживание “природной витальности”, фонтанирования и взаимного соперничества природных сил. В проявлениях искусства как сквозной архетипический ряд здесь видятся: кельтская “плетенка”, романский растительный и тератологический орнамент, S-образные построения романского искусства и готики. Однако и в позднейшей истории западноевропейского искусства указанная традиция различима на фоне ренессансных устремлений, и в стилистике маньеризма. Она доминирует в искусстве барокко и рококо и, наконец, мощно заявляет себя в анти-классической направленности живописного романтизма XIX века (Делакруа, Тернер, Домье). Последний по времени стилистически оформленный выплеск этой традиции можно увидеть в искусстве модерна.

В преддверии XX века с особой пластической обнаженностью и образной силой криволинейные структуры выступают в творчестве Ван-Гога. Творчество Ван-Гога оказалось для XX века настолько завораживающим символом артистического самоутверждения, что его укорененность в традиции представляется часто лишь бледным фоном, на котором развертываются внутренние ресурсы уникально яркой творческой личности. Мы остановимся на нем, чтобы показать возможности анализа архетипических оснований секулярного творчества по времени и духу нам близкого.

В русле нашего анализа живопись Ван Гога представляет исключительно выразительный пример спонтанного продуцирования архетипических форм. Исступленная витальная напряженность его образов с мифологической амбивалентностью сопрягает в себе переживание тотально разлитой в мире фонтанирующей жизненной силы природы и трагической участи вовлеченного в ее поток человеческого существования. Вечная драма европейского искусства: утверждение абсолютного достоинства личности в мире, столь же абсолютно заявляющем сокрушительную мощь безличных стихий — реализуется Ван Гогом на уровне экзистенциально достоверного свидетельства психологически уточненной культуры конца XIX века.

Образ тотальной энергетической заряженности бытия выступает в живописи Ван Гога уже в первичной энергетике живописной скорописи. Извивающийся раздельный мазок Ван Гога — бессознательно-моторная запись архетипической формулы S-образного движения. Архаическая абстрактно-геометрическая символика обнаруживает себя на уровне непосредственного психического импульса, более того на уровне психофизиологического тремора руки⁷.

Чуткость художника к первичным символам, равно — образец “современного мифотворчества” демонстрирует прославленная картина Ван Гога “Прогулка арестантов”. Движение цепочки заключенных по кругу тюремного двора, несомненно, опознается в ряду образов кругового движения, восхо-

дящего к символике архаического хоровода⁸. Однако ничего радостного, обновляющего течение жизни этот хоровод в себе не несет. Глухой колодец двора, стесняя движения узников, исключает потенцию вертикального развития образа. Перед нами мир, увиденный как преисподняя. Круговая динамика “Прогулки” соотносима лишь с погребальным шествием в проклятом, лишенном сакрального измерения пространстве. Механически обезличенный ритм движения заключенных противопоставлен группе тюремных зрителей. Их вычлененность из адского хоровода сообщает человеческим образам ту дифференцированность индивидуального, которая, наряду с конкретной характеристикой узников, вносит в картину мучительное противоположение: человеческой уникальности и беспощадной обезличенности жизненной участи человека. (Гнетущее расчеловечивающее кружение “Прогулки” может быть сопоставлено в этом смысле с мертво-неотступными ритмами “Болеро” Равеля). Так на пороге XX века мир увиден художником как трагически - бессмысленное кружение человеческих судеб.

Экспрессия криволинейных форм у Ван-Гога предвосхищает рождение европейского экспрессионизма, а в чем-то оказывается близка зарождающемуся “стилю модерн”. В истории криволинейных формообразований искусство европейского модерна занимает особое место. Одна из определяющих пластических доминант стиля — так называемая “линия либерти”. Она всецело господствует или же контрастно противостоит в изображениях модерна прямолинейным формам. “Линия либерти” вносит в образы модерна интонацию томной усталости, замедленного и как бы замирающего движения. Один из пространственных орнаментальных мотивов модерна — лениво и томно скользящий стебель лилии. Динамическому минору “либерти” противостоит в модерне форсированно-экспрессивное начертание: так называемый “удар бича”. Бесчисленные образы рубежа веков определяются пластическим содержанием этих криволинейных структур. Вместе с ними в изображениях модерна заметную роль играют подчеркнуто-прямолинейные, брутально-статичные формы. Однако их роль подчиненная, они выполняют назначение геометрически правильной рамы, за которую капризно переплескиваются или своевольно перетекают доминирующие криволинейные формы. Эстетизация пластических контрастов обнажает определяющую черту искусства модерна — стилизацию, связанную с внутренней маргинальностью, утратой общезначимых и внутренне непреложных координат мироощущения. Искусство модерна утрачивает цельность пластических характеристик — художник модерна прихотлив и эклектичен не только в выборе исторического адреса стилизации, но и на уровне пластической организации образа, игры пластическими парадоксами, стилевыми компиляциями (характерный для модерна стилевой симбиоз: натуралистическая форма, имплантированная в структуру условного пространства).

Искусству модерна, как и всякой переломной эпохе, присуща бурная иконографическая продуктивность. Художники воскрешают забытые образы архаики, компилируют иконографический материал разных культурных и временных пластов, проецируют на современность символические образы про-

шлого или же заключают реалии современности в архаические кулисы. Европа конца XIX века как бы пытается рассмотреть свое лицо в зеркале прошлого. Актуальной при этом оказывается доантичная архаика. Рядом с ней излюбленным иконографическим источником становится эпос и мифология дохристианской Северной Европы. Классическая античность — как заданный вектор европейской индивидуации теряет нормативную непреложность на фоне кризиса буржуазного индивидуализма. В обращении к доантичному язычеству находит выражение романтическая греза о преодолении индивидуалистической расщепленности, о возвращении в архаический рай коллективизма и внутренней целостности. Однако оглядки на архаику — не только буколические грезы буржуа, в модерне сильна эстетизация архаической inferнальности. Эти интенции стили модерн в его классическом выражении уравновешаны преобладающим гуманистическим характером европейской культуры XIX века. Классический модерн уютен, в его лоне рождается дизайн, провозглашающий своего рода культ потребностей и функций частного человека. Однако эстетическо-комфортабельные стилизации архаики рубежа веков слишком скоро — уже в начале нового XX века все более очевидно обнаруживают претензию мифотворчества, устремленного из сферы искусства в ведомство идеологии.

Один из яржих представителей этой тенденции — шведский скульптор Адольф Вигелан (1869-1943). Огромный комплекс скульптур Вигелана в Фрогнерпарке в Осло — типичный пример вторжения в действительность с проектом “новой литургии”. Пространство парка заполнено скульптурными группами, объединенными в грандиозный ансамбль. Среди образов Вигелана: дракон-монстр, прильнувший к человеческой фигуре и свертывающий в орнаментальный завиток сжавшегося в ужасе человека; человеческие тела, заключенные внутри лиственной кроны, как в древесное чрево-темницу; обнаженные фигуры: мужские, женские, старческие, детские, громоздящиеся друг над другом, образуя геометрически правильный объем живого обелиска, такие же обнаженные, обезличенные тела сплетенные в вихре кругового вращения. В русле нашего анализа творчество Вигелана, как и в целом символическая продуктивность модерна, интересны с определенной точки зрения — как своего рода выброс на поверхность современной культуры знакомого нам комплекса архаических образов безличной жизненной силы. В искусстве Вигелана содержание этих образов прочитывается однозначно и внятно. Главенствующий у Вигелана мотив — подавление человеческого в человеке, поглощение личности некой безличной и абсолютно господствующей силой. Одна из персонификаций этой силы — терзающий жертву дракон — традиционный образ пожирания, выстроенный как круговая композиция. При этом из арсенала образов схватки-пожирания Вигелан однозначно предпочитает наиболее шокирующий вариант: в челюстях животного оказывается человеческая фигура⁹. Самое поразительное у Вигелана — отсечение внутренней солидарности с человеком. Вигелан не отворачивается от человеческого страдания, он его констатирует, однако не как трагедию, а лишь как факт, подтверждающий провозглашаемый им порядок бытия. В жутком мире Вигелана человеческая

личность лишена права голоса. Вся художественная энергия скульптора направлена на утверждение первенства силы в мире, не имеющим ничего общего с притязаниями человека¹⁰. В извечной ситуации “гибели Лаокоона” внимание Вигелана обращено к первенствующему змею, стоны жреца — лишь удостоверение высшего права силы. Очевидна смысловая перспектива деклараций Вигелана — это архаическая сакрализация безличной жизненной силы утверждающей и возобновляющей себя в вечной битве жизни. Одно, но важное, “но” заставляет усомниться в жизненной подлинности реконструируемой Вигеланом мифологической схемы. Это сомнение связано с пластической вялостью вигелановых образов. Формальная характеристика образов Вигелана — натурализм. Архетипические схемы, воспроизводимые художником, оказываются безжизненными на уровне пластической реализации. Выхолощенная академическая выучка и, может быть, некоторый след роденовского импрессионизма — такова более чем скромная амплитуда пластической активности художника. Однако, именно ею — пластической актуализацией мотива — обеспечивается *экзистенциальная достоверность* воплощаемого образа. По линии мертвенного, ослабленного натуралистичностью академизма Вигелан с неизбежностью языкового преемства воспринимает ценности европейской классической традиции. Ближайшее проявление этого преемства — абсолютно главенствующий у Вигелана мотив обнаженного человеческого тела. Не приходится говорить, насколько органично и всецело связан этот образ с “героической константой” европейской культуры. Имплантируя его в структуры архаических символов, Вигелан обнаруживает исходную эклектичность своих мифологических аллюзий. Конструируя свой мир, Вигелан остается по преимуществу невротиком-визионером, переполненным затопляющими его сознание образами, но не художником, визионерская активность которого разбужена вызовом реальности. Внутренне холодная, гипнотическая напряженность образов Вигелана — лишь подтверждает непричастность его мрачных фантазмов к жизнестроительным потенциям подлинного творчества.

Последняя в XX веке попытка сплотиться “под знаменами времени” — искусство авангарда. В идеологии авангарда сильно стремление деперсонифицировать творческий акт, провозгласить задачей художника участие в объективном процессе обновления искусства и жизни. На фоне культа творческой уникальности, индивидуалистического менталитета богемы причастность к “революции в искусстве” питала новые теургические притязания творчества. Эти притязания разрастались безмерно, поскольку (во всяком случае на русской почве) революция в искусстве мыслилась как участие в пересоздании жизни в целом (в наиболее пылких русских головах статус “председателя земного шара” был не последней инстанцией творческого самоутверждения. Казимир Малевич оставил автопортрет построенный по классической схеме молитвенного предстояния: персону художника фланкируют предстоящие ему ангелы). Догматический дух революционного искусства может быть увиден в прямой связи со стилиобразующей пластической доминантой времени: статичной, агрессивно-жесткой элементарно-геометрической формой. Можно

сказать, что строительство нового мира заявило о себе в искусстве пафосом утверждения иерархических статичных координат “Мирового Древа”. Позднее в кругу Малевича утвержденные им пластические доминанты формообразования (под именем “прибавочного элемента” искусства) были отчетливо осознаны и обозначены, причем провозглашался приоритет Малевича в преодолении кубистической “серповидной кривой”¹¹. “Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал!” — патетически подытожит современник пластические предпочтения революционной молодости.

Творчество Малевича — пример наиболее радикального, концептуально-агрессивного утверждения статичных прямолинейных доминант формообразования. Пластические характеристики супрематизма обнаруживают очевидную соотнесенность с догматизмом и превращенной религиозностью революционного менталитета. Безличный иератизм, авторитарный пафос определяют внутреннюю доминанту авангардистского искусства в целом.

Однако уже в следующем поколении прямых учеников и наследников авангарда двадцатых годов зреют иные устремления. В конце 30-х гг. они проявляют себя в творчестве Б. Эндера, В. Ермолаевой, Л. Юдина, Р. Флоренской. На смену нигилизму и глобальным притязаниям “титанов авангарда” приходит утверждение культурного преемства, драгоценности национальной традиции, экзистенциальной уникальности творчества. Урбанистический пафос сменяет тяга к органической природной среде, отношение человеческого и природного раскрывается под знаком эпической соотнесенности. Включенность судьбы человека в поток истории, в объемлющую его жизнь природы, сочувственное внимание к близлежащей повседневности находит художественное выражение в реабилитации криволинейных построений. В пейзажах Эндера и Ермолаевой утверждаются гибкие природные формы, пространство утрачивает жесткую расчлененность, становится пульсирующим вглубь, динамичным.

В послевоенном русском искусстве наиболее ярко и концептуально осознанно криволинейные построения реализуются в творчестве ученика Малевича и Юдина — Владимира Стерлигова (1904-1973). Преодоление геометрической прямолинейности супрематизма Стерлигов пережил как духовное озарение. С 1960 г. художник реализует концепцию “чаше-купольного” пространства (его геометрическое выражение — диагональное пересечение двух S-образных кривых зеркальных друг к другу. Само наименование “чаше-купольной” системы озвучивает символические потенции абстрактного формообразования. Криволинейные формы сферически организованного пространства соотносятся с значащими образами церковной традиции. Характерны размышления Стерлигова о “новом каноне”, иными словами — о возможности беспредметного эквивалента канонического иконного образа. Попытки прямого сближения с иконой имеются у Стерлигова, но едва ли выходят за рамки эстетической медитации над иконной стилистикой и заимствования отдельных мотивов. Зато в своих чисто живописных и наиболее спонтанных работах Стерлигов достигает убедительного единства первичного природного ощущения и того, что в духе русской церковной традиции можно назвать

умозрением целостности бытия. Эта целостность, слишком часто в XX веке утверждавшаяся за счет отрицания личности, в творчестве Стерлигова соотносена с человеком. Космос Стерлигова открывается как красота, сопричастная человеку. Разумная устроенность мира — первичная интуиция художника, обнаруживающая себя на уровне непосредственного созерцания. Самое скромное явление жизни неотрывно от красоты и осмысленности бытия, феноменальное видится в своей онтологической перспективе, “в свете преображения”. Отсюда значительность и особая теплота натуральных зарисовок, этюдов художника, его работ в “малых жанрах”.

Нам остается, возвращаясь на почву структурного анализа, проявить заданные выше смысловые экспликации. Образ “чаше-купола” фиксирует у Стерлигова единство смысловых интенций и пластической структуры образа. С точки зрения узко-формальной в композиционном построении на основе пересекающихся кривых нет новизны. Сам Стерлигов охотно указывал проявление сходных решений в истории искусства (например, у Эль Греко). Острота и новизна криволинейной формулы Стерлигова состоит, думается, в ее динамической амбивалентности (У того же Эль Греко в криволинейной динамике его композиций мощно задана направленность, устремленность движения к трансцендентному пределу). В пространстве Стерлигова взгляд свободно устремляется по любому из его векторов. В этом смысле оно свободно от иерархической субординации, заданной традиционной моделью Мирового Древа. Свободно акцентированная в своих смысловых средоточиях, криволинейная пространственная структура Стерлигова адекватна мироощущению, утратившему непреложную предзаданность традицией, свободно проявляющему основания своей целостности. Зеркально противопоставленные векторы криволинейных начертаний взаимно уравнивают друг друга. Причем мера этого равновесия свободно варьируется, оставляя возможность эмоционально-окрашенной экспрессивной выразительности пространственной реализации образа. Свободно-асимметричная зеркальность пространственной структуры “чаше-купола”, утратив “геометрически принудительный” центр трехчастного симметричного построения, оказывается убедительно акцентирована в точке пересечения двух составляющих кривых. Лишаясь традиционного центра, “чаше-купольное пространство” обнаруживает способность особым образом, вполне выразительно, отмечать и фиксировать зоны своего смыслового и ценностного сгущения. Это качество “чаше-купольного пространства” служит формальной основой совершенно особого “этоса” стерлиговских работ, их смысловой и сердечной наполненности, часто ничем “сюжетно” не декларированных. Реализованная Стерлиговым формула пространства оказалась в равной мере продуктивной для выражения динамики и статики, смысловой центрированности и самоценной радости созерцания. В ней открываются возможности символизации заданной упорядоченности и динамической изменчивости мира. В свою очередь, образ изменчивого мира, выступающего как пестрый поток феноменального опыта и его открытость “миру горнему” возвращает в круг живописных ценностей

предмет, заинтересованность *изображения* ¹². Творчество Стерлигова в этом отношении можно рассматривать как самоизживание и духовное превосходения авангардизма в русском искусстве XX века.

Таковы пунктирно означенные вехи реализации архетипических образов криволинейно-кругового движения на почве европейской традиции.

IMAGES OF “ETERNAL LIFE” IN THE HISTORY OF WORLD ART: CURVILINEAR CONSTRUCTIONS AS ICONOGRAPHICAL ARCHETYPE

Michail IVANOV(St.Petersburg)

A study of various styles of art (historical styles as well as artistically individual forms of execution) reveals two main types of plastic art representations as follows: rectilinear and curvilinear structures. It is on this formal basis that the distinction between Classical and Baroque tendencies in European art is made.

Rectilinear structures communicate the *space* co-ordinates of the top-middle-bottom, the left-centre-right in order to affirm the concepts of a hierarchical structure of the universe and Man's *place* in it, of the dominant value of being as it is, of the relation between the sacred and the profane in it. Since ancient times these concepts have expressed themselves in the mythological World Tree. In the course of art history the symbolic significance of space was represented in a countless number of forms (burial mounds, menhirs, mounds, obelisks, spires, etc.).

Unlike rectilinear structures, curvilinear ones convey the *time* co-ordinates of world perception. They are associated with the dynamics of life and the variability of its forms. A dynamic plasticity of curvilinear structures, from the primitive inscriptions of the palaeolithic age down to the abstract constructions of modernism symbolises eager vitality, an inexhaustible fertility of life, its perpetual rebirth and integration in eternity (or, correspondingly, emaciation, extinction of life).

The semantics of curvilinear forms reveals itself in primitive inscriptions of the palaeolithic age (commonly called “palaeolithic macaroni”) or in symbolic “snake-water” images of neolithic ornamental art. In late primitive art Time-dynamics parameters of being are commonly represented by an image of the World Snake, by snakes fighting (or copulating?). This image of a sacred fighting of animals clawing at and devouring each other, turning and twisting in a circling or frieze-like sinuous motion, so common in world art, symbolises infinite germination (ornaments resembling creeping plant “runners”). The same is true of derivative images with elements of plants, animals and anthropomorphic creatures. Such are metaphoric images depicting a sprig sprouting out of an animal's mouth or geometric, vegetable, animal and human shapes merging with one another (Barbarians' ornamental art, teratology motifs of the Middle Ages, the grotesque décor of the period from the Classical down to the Baroque times).

Likewise, an analysis of a curvilinear-circular motion in artistic forms dating back to classical ancient times reveals similar symbolic connotations.

A semantic study of art representations based on a typological uniformity of their plastic characteristics have shown that there is an underlying correlation between structural patterns and an iconography of motifs pervading the cultural traditions of fine arts.

Thus the seemingly varied representations in the history of art reveal an archetypal consistency and continuity.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Свод археологического материала, связанного с символикой абстрактных криволинейных начертаний, претворенных в символах змеи, воды, молнии. см. в книге: Ариэль Голан. Миф и символ. Иерусалим: Тарбут - М.: Русслит. 1994. Главы “Двойная спираль” и “Змея-вода”.

² Образы змеи, воды (возможно и молнии) в доисторической древности неразличимо близки, возможно и взаимозаменяемы. Позднейшая изобразительная традиция подтверждает эту близость, Она же позволяет различить образы типа “река времен”, “поток времени” от образа “всепожирающего времени”. Возможно, смысловые интонации артикулированные позднейшей традицией соответствуют (хотя бы в минимальном приближении) различению изначального содержания символов воды и змеи.

³ В частности, недаром именно точка графически фиксирует паузу письменной речи... Отметим также особый тип композиционных построений, соединяющих динамические тенденции круга и разомкнутого криволинейного построения. Таковы формулы типа “знака жизни” или спирали. “Знак жизни” представляет собой, собственно, спроецированный на плоскость образ хоровода, движения по кругу.

⁴ Связь образа Христа Пантократора с семантикой кругового движения дополнительно высвечивается в древнем композиционно развернутом иконографическом изводе. В нем изображение Христа в куполе окружено нимбом (“славой”), кольцо которого поддерживают ангелы. Ангелы часто даны в круговом движении шествия-хоровода, как бы танцующими (например, в росписи собора Мирожского монастыря во Пскове).

⁵ См.: “Троица” Андрея Рублева. Антология. М.: Искусство. 1981.

⁶ Вспомним, к слову, как рисуется Толстым в “Войне и мире” идейно-концептуальный образ Платона Каратаева. Округлость облика, движений - его важная характеристика. Идеальный герой русского романа растворен в коллективизме народной жизни, его “я” включено в “хоровод” коллективного бытия.

⁷ На уровне первично-моторного действия и вместе с этим первично-значимой записи, мазок Ван Гога (и вообще структурно-оголенную пластику модернизма) заманчиво сопоставить с самыми элементарными проявлениями криволинейных построений древности - “макаронами” палеолита.

⁸ Не менее интересно увидеть картину Ван Гога в перспективе традиции, включающей “Пляску смерти” (распространенный мотив готики): человеческий хоровод разных сословий, полов, возрастов ведет за собой смерть, в виде скелетов с косами, направляющих шествие.

⁹ Иконографический вариант пожирания человека, можно припомнить в средневековом искусстве Европы и Ближнего Востока. Если более ранние примеры не позво-

лят выявить в этом образе некой позитивной перспективы смыслообразования, остается признать его гротескным смещением смыслов архетипической формулы. (Подобная парадоксальная компиляция образов, взрывающая их устойчивый статус: прием снижения, девальвации традиционного значения образа под знаком морального или религиозного обличения (в пост-романтическую эпоху - под знаком “вызова обществу”). Если предположение верно и *иконографическая норма* “схватки-пожирания” исключает антропоморфный образ, то “иконографическая авантюра” Вигелана дополнительно высвечивается, как порождение эклектической комбинатрики образов друг друга исключающих. Подобная эклектика - характерная черта модерна, связь с которым Вигелана очевидна.

¹⁰ Значимый штрих биографии Вигелана, проясняющий сверхчеловеческую ауру его образов — сотрудничество с нацистами.

¹¹ Ср.: “ В кубизме были заложены две формообразующие возможности — прямая и кривая в определенном структурном соотношении. Малевич развил прямые, линейные моменты кубизма (прямая, квадрат, куб). Прямой угол стал основой новой эстетики, проникнув во многие области искусства, архитектуру, полиграфию, дизайн.” (Е.Ф. Ковтун “Пластический мир Стерлигова”, каталог выставки, Ленинград 1986.)

¹² Напомним: структурно-аналитические устремления от импрессионизма до кубизма вели к “развоплощению” образа мира, к девальвации предметного изображения, — тенденции, реализованной беспредметным искусством авангарда.

ФАУСТОВСКОЕ ВРЕМЯ НА ЧАСАХ КАНДИНСКОГО*

Вадим РАБИНОВИЧ, Анна РЫЛЁВА

Эйдетический проект, предполагая нескончаемые окликания смыслов культур в их многообразных явленностях, с неизбежностью влечет и повторы облюбованных тем, но, конечно же, в иных тембровых вариациях. Так уж устроен диалог; тем более — диалог культур. Так же поступим и мы, продолжая диалог не только в означенном выше смысле, но и диалог, разыгрываемый среди участников нашего маленького — бинарного — авторского коллектива.

Итак, для начала кое-что (с дополнениями) из нашей же статьи “Синий всадник как образ культуры XX века”¹.

Если Кандинский — художник авангарда, то и часы его с особым заводом, особым циферблатом и особыми стрелками.

Прежде всего, время начала, то есть культурного акта *in status nascendi*; иначе: культуры, понятой как череда начинаний в поле начинаний. Это, по сути дела, время при нуле времени (вибрация секундной стрелки вкрут нуля). Время же артефакта (*status finale* культурного акта) — время ставшего, то есть остановленного времени. Между артеактом и артефактом — жизнь того, кто воспринимает текст (артефакт), сводя его вновь к артеакту, то есть к про-из-ведению из хаоса (ноль времени). Но и — авторское время, то есть художественное время, арт-время — от наброска к картине, от черновика к беловику в пафосе нескончаемых перебеливаний исходного наброска. Автор — герой (сюжет, персонаж, вид, звук, речь, письмо и т.д.) — зритель (читатель, слушатель и т.д. существуют в “трехмерном” времени как времени жизни культуры в границах *произведение — текст*. Причем время предстает в квазиодновременности вихревого (точечного) времени (ноль времени), линейно-финально-возвратного (*произведение — текст — произведение*) времени и времени общительного (то есть социокультурного, культурно-исторического, лично-творящего — *объемного* времени автора — героя — читателя (слушателя, зрителя и т.п.).

Причем все три обозначенные здесь темпоральные субстанции так или иначе соотносены с обычным физическим (=биологическим) временем субъекта культуры (творца ли, “потребителя” ли...) с кризисными (=смертеподобными) квазиостановками, так сказать, *по жизни*, — но в виду вечности, где время избыто окончательно. В виду вечности, то есть в томлении субъекта культуры приобщиться к ней (впрочем, именно тогда он и становится *человеком в культуре*)².

Итак: ноль времени — объемное время творчества (личность, история, культура) — вечность (вновь ноль времени; но зато этически сублимированный ноль).

(Заметим: данное рассуждение лишь методологического конструктивизма ради представлено в виде *следующих* друг за другом предложений. В художественной же — в широком смысле — реальности живет всецелость, не-квантуемая одновременность логически разновременных процессов.)

Приблизительно так можно обозначить *времена актов творения*.

Главное чаяние мысли Кандинского — синтезировать все искусства, все искусства: живопись, музыку, словотворчество. Иначе: цвет, звук, слово под знаком *оформления трепета души*, томящейся по прекрасному, — *воления духа*. Под двумя страхами — хаоса *бесформенности* и мертвенности *униформы*. Чаение свести различные типы движения (естественно, во времени) к одному вектору — сложить векторы движений звука, речи и света в один вектор. В одно — *Единое*.

Понятно, что эта задача утопична, и потому вне решения.

Зато собственная жизнь Кандинского деятельно (= творчески) синкретична (синтетична?). Она — полихромна, многозвучна, разноипостасна. И потому — конгениальна идее этой жизни, лелеющей умиротворение синтетичности, гармонию целокупного, священный покой *неопалимой купины*. И в этом смысле жизнь — тоже творчество; жизнь, слагаемая как *произведение*, становящееся *текстом* этой жизни, которую сопровождали всевозможные тексты о...

О чем же?

Это — прежде всего: собственно живопись, свидетельствующая свет, цвет, линию (оформляющую). И все это, в конечном счете, особый тип движения, мотор которого — время при начале, при перворечи, “внутренней речи” с ее пульсирующим временем (часы тикают, а стрелки сцепились), ориентированным, однако, на точечное время — на *без пяти минут вечность*, в коей свершены все времена, но под коей — *хаос шевелится*; НОЛЬ времени; но ноль, исполненный *всем*. (В отличие от ноля-начала во всей полноте неопределенности этого ноля.) Далее — собственно драматургия, герои которой — краски-звуки (пьеса “Желтый звук”)³.

И, наконец, поэтические тексты (цикл стихотворений “Звуки”, 1912)⁴.

И в живописи, и в поэтическом слове — время мерцательное, пульсирующее, вибрирующее. При ноле начинания — к нолю творческой паузы (= *маленькой смерти* света в краске; гула в слове — в архетипической неизменности перемешаемых от факта к факту. Было половина двенадцатого. Стало — без пятнадцати двенадцать. Ну и что? — Спрашивает Осип Манделштам. Где *гроза* — единственный измеритель времени, фиксирующий настоящее? Но гроза уже была при начале — во времени-пульсаре как чистом *становлении* (“культура как взрыв” — по-лотмановски).

Общительное, линейно-возвратное время. По синхронии, но и по диахронии тоже. (Время альманаха “Синий всадник”, 1912 — время складывания западно-русского — европейского — контекста как общественно-художественной акции.)

И наконец, рефлексивные дискурсы о собственной художественной практике. Это — прежде всего теоретические (= философские) тексты Кандинского: “О духовном в искусстве” (1911), “К вопросу о форме” (1912) и “О сценической композиции” (тоже 1912, Дискурс о “Желтом звуке”)⁵.

Итак, три знаковых метафоры: “Синий всадник” (время пути); “Желтый звук” (пульсирующее время бега “Синего всадника” на месте. Время чистого становления); “Световой год” (образ пространственно-временного континуума из “другой науки”). А может быть, “Цветовой год”?

И все-таки — осевое время (назад — в классицизм, в славянофильство; в будущее — *будетляне*). Жестко: либо назад, либо вперед.

(Заметим: прошлое оценивалось большевиками с точки зрения революционного настоящего. Но и настоящее ничего не значило. Пружина часов заведена до предела. Вот-вот лопнет. Биологическое — *личное* — время поперано.)

Но время асимметрично: каждый последующий период — следствие предыдущего. Следствие же не может стать причиной предыдущего периода.

В эпоху безвременья принцип асимметрии ломается — уходит в хаос. Таков ранний советский социум. Все это совпадает с гигантскими изменениями, которые сопровождают создание “другой” культуры, “другой” науки, “другого искусства” (исчезновение пространства во вселенной Фридмана, мнимости геометрии, идея выворачивания пространства вплоть до полной остановки времени). В калейдоскопе временной катавасии надо нащупать эпицентр схождения времен — время Кандинского могло бы стать образом культуры (образцом?)...

“Желтый звук” — почти “световой год”.

Время томится по вечности. Но и — по вертикали. И все же идет от основания мира.

(Заметим, что метафора *Цветовой год* — не буквально Кандинского, но близко к нему: будучи очевидной трансформацией “светового года”, эта метафора глубинно подстать представлению художника о *цвете* как тоже *свете*, и потому *год* как *путь* света (=цвета) уместен и подходящ.)

Итак: время окрашено, озвучено — оглашено. *Сказано*, хотя и в метафорической недосказанности (сверх-сказанности?). А может быть, и вовсе в *несказанности*...

Время художественного сознания имеет другой ритм. Кандинский мог объять век. В этом смысле XX век — век Кандинского. Время... Оно же и пространство. Время — пространство. Расширяется пространство. Но и — расширяется время. В их синхронной одномоментности. Но у Кандинского — в двух измерениях: рефлексивном — трактаты (время философа); художественном — стихи, картины (время художника). И все это — в борении философа и художника. Но это и создает возможность многократного приобщения к вечности в расширении пространства до Вселенной. При этом Кандинский-художник понимает Вселенную и время не бесконечно, так как каждое изображение (в слове ли, на плоскости ли) должно быть обрамлено (обрамлено). Ведь для художника важно посмотреть на то, что он сотворил. Он — первый зритель самого себя. Здесь, с одной стороны, рефлексия художника, с другой — философа. При таком зрении задача ставится так: *как* изобразить беспредельное. Необходимо поставить предел (иначе не изобразить). Возникает платоновский парадокс — *определить* беспредельное. Он начинает расширять пространство (как философ и художник),

но ставя предел (как художник и философ). Рисует картины и пишет трактаты; пишет трактаты и рисует картины...

“Синий всадник” — метафора. Убегающая линия и окорачивающий бег линии цвет. Цвет задерживает бег линии. *Синий* цвет (=свет). Небо, срезающее линию — в начале и в конце; само же небо — во все стороны без конца. (Может ли всадник быть желтым? Не может, потому что желтое — цвет ограниченный, земной; но и рукотворная линия тоже ограничена. Беспредельного нет, и потому нечего пределить. Метафора “Желтый всадник” сама себя избывает. *Только синий* — и никакой иной.

Но не дай бог за яркой звонкостью метафор забыть оздачившие нас вопросы, то есть *то*, ради чего все *это*! А именно: как свою конечную, *временную* жизнь соотносить с *вечностью*? Как представить *артефакт артефактом*? Как от *текста* как *ставшего* вновь возвратиться к *произведению* как *становящемуся*? Как линию сделать объемной, а точку “удлинить” до линии? Как *жизнь текста* представить *текстом жизни*?

Кандинский рисует — исследует пути к пределу: бег в рыси-аллоре-галопе и синий цвет как свет (понятно, и со скоростью тоже световой). Но главная оппозиция: *духовное* — *бездуховное* (или, что то же: внутреннее-вечное — внешнее-временное). Пространство, соприкасаясь, расширяется; но вновь сжимается: по городам Европы (Мюнхен — Париж); в Россию (Москва); из России (вновь в Мюнхен, в Париж, в Рим...)

То же и времена: из настоящего в прошедшее; но и в будущее. И обратно... Пространства анизотропны; времена обратимы...

Но из-под копыт коня слышен цокот — звук. И здесь Кандинский-философ размышляет уже не только о точке, линии, или, может быть, о шаре; но о цвете и звуке. И видит-слышит, что синий свет — это все-таки цвет, а цокот копыт — звук.

Звук и цвет. Предварение иной метафоры, в которой предел — краска, расширитель пространства — звук.

“Желтый звук”. Так назвал Кандинский свою пьесу и предварил ее философским рассуждением “О сценической композиции”. И то, и другое — из альманаха “Синий всадник”. Звук объемен (третье измерение). Краска представляет плоскость. Краска умиротворяет беспредельность света; звук (теперь заменил движение) придает объем. Парадокс в том, что краска на холсте, а звук мчится со скоростью. Звук обгоняет цвет. Дисгармонический неуют. Что делать? Да будет вновь свет! Но в качестве всеобъемлющего — на всю Вселенную — объема...

“Световой год”... Самая большая из всех возможных скоростей — это скорость света (300000 км/сек). Стало быть, свет ограничен в самом себе, потому что ограничивает все мыслимые скорости. Эманация света замыкает всё, и это *Всё* предстает объектом для лицезрения. На него можно посмотреть, не ослепнув. Отсюда светозарность обрамленных картин Кандинского. Но если свет распространится на всё, будет уничтожено время. Но Кандинский любит время, потому что живет в нем. (Световой год восстанавливает время. Свет ограничен годом.) По слову *год* — единица *времени*, а по сути — единица *расстояния*, проходимого за *год времени*. Таким образом, *про-*

странство выражено в категории *времени*, потому что *год* — в некотором роде — *пространство*. В этом объеме (пространстве) помещается время. Всё становится *только* пространством. Спасает же время его *живопись* (практика звонкого *цвета* как разновидности *света*) и *стихи* (практика слова из складывающихся букв-звучков, живущих протяженной в *пространстве* и *времени* жизнью). Ведь звук видим, потому что скорость его не столь велика по сравнению со скоростью света. Его можно расцветить, увидеть цветным как *почти* недвижимый (по сравнению со светом). Окрашено и медленное время. И потому скорее “Цветовой год”, нежели “световой...” Но *цвет* рифмуется со *светом*. И потому цвет у Кандинского светозарен и светогаголен.

Злоба каждого *дня* сделалась *добротой* *дня*. Светового дня. Благо-родством *Синего всадника*. Светом, который самодостаточен; и “лишнего света” не бывает, потому что, если свет — гармония, то *избыток* гармонии рвет ее изнутри. Ветер — в ключья от мчащегося *Синего всадника*. А ключья... вновь умиротворяются в новую гармонию — в новый *не* лишний свет. Не потому ли Кандинский — художник (=поэт) *светопорождающего* бескорыстия?..

Жизнь меж черным огнем (безвремяе XX века) и бело-белым — ослепляющим — снегом творческого — 1912! — года. Избыточно светел свет этого снега. Но и огонь, сжигающий сердце, избыточно жарок — до черноты. И тогда *переизбыток* жизни: *того* света и *этого*? Но именно так и бывает у поэта (=художника). А гармония? — *до, после, посередине*. Но *человек* *творящий* ее ежесекундно взрывает. Вновь *Синий всадник* умиротворяется... Лишний *нелишний* свет.

Даты сняты. Смутные *времена* застыли годы и дни. Но *день* вновь восстает на пире чувственного ума Кандинского — живого и свежего, в избыточном (но и гармоническом!) светолитии творческого бескорыстия. Потому что *только* поэт (=художник) может соединить одномерное время с трехмерным пространством в *n*-мерное Всё, светящееся хаотической умиротворенностью вечности.

Световой год — свершение расстояния и времени; свершение, *определенное предельной* скоростью, после чего начинается *тот* свет — свет недвижимого светолития *навсегда* и *навезде*. Но *там* музы молчат. А в *сей миг* — между *этим* светом и *тем* — светопредставление (=светопреставление?). Слово *Артиста-Мастера*, окликающее и наше в ответ. Цветослово. Световой — *цветовой* — год *Любви*...

Так *год* и *свет* становятся несоизмеримыми в привычной логике, зато метафизически вполне сочетаемы.

Так каждая из метафор — *синий всадник*, *желтый звук*, *цветовой год* — каждая по-своему расширяет пространство: посредством *синего* (неба), *звука*, *цвета* (=света); но и сжимает: скачущим линейно по *земле* всадником, *желтым* (земным) на плоскости обрамленного холста, *годом* как обрубленным с двух сторон *пространством* (=линией) и как отрезком *времени*. И все это пред ликом безмолвной и безвидной вечности.

Каждая метафора — подобие ежесекундно расширяющейся и сжимающейся Вселенной.

Но и — все вместе — одна (?) Вселенная, живущая в трех измерениях с

разным качеством расширения-сжатия — пульсирующего времени жизни: *исторического, личного, космического*. Живущих по принципу боровской дополненности в каждой из трех метафор Кандинского.

Не поэтому ли эти три метафоры свидетельствуют *творческое время*, хотя и представленное в трех временах жизни в истории; жизни личности; жизни космоса (Вселенной) как *произведения*. Впрочем, про-из-ведение здесь Всё: история, человек, космос.

Но — не рядоположенные метафоры, а просквоженные одна другой, взаимотражённые: “Синий всадник” (но и “желтый звук”, “цветовой год”); “Желтый звук” (но и “синий всадник”, “световой год”); “Цветовой год” (но и “желтый звук”, “синий всадник”).

Так включается в большое время XX века *акме* Кандинского, длившееся всего один год. Но этот год, вобравший XX век, уводит в прошлое, а может быть, и в XXI век. Тогда век получается меньше года. Следовательно, *время Кандинского* — XX век + иные времена. Иначе: вся история *визуализации невидимого* и *огласовки неслышимого* есть история Кандинского.

А в XXI век достанет ли? — С интернетом, с живописью-музыкой Рихтера Декабрьских вечеров; с фотообоями, на которых *импровизии* Кандинского, — на стенах Макдональдсов. Уже накануне XXI века — на исходе XX века... Кандинский больших тиражей. Для масс.

Но вместе с тем Кандинский историчен и — условно — датирован 1912 годом. И в этом смысле не всеобщ. В этом же смысле и уникален. Предположив его всеобщность, мы выразительней доказываем его уникальность.

А три метафоры — лишь три способа справиться с гетерогенным временем (= безвременьем) XX века.

Но не расправится ли безвременье XX века с этими ключевыми для Кандинского и его века метафорами?

Собственные, внутри каждой метафоры, пределы — лакомые куски для всепожирающего безвременья “прекрасного и *яростного* (курсив наш. — Р.) мира”, представляющего наш — XX! — век.

А пока об *оберегах* хрупких времен, скрепляющих эти метафоры — каждую в отдельности и все вместе.

На излете каждой из них суммарно выясняется, что *нет ничего громче молчания, ярче тьмы, длильнее мига и беспокойнее покоя* (под коим “хаос шевелится” — Тютчев).

Иначе: вечность короче мига; свет темнее тьмы; гул (звук, шум) глуше тишины (молчания). Повторим: каждая метафора расширяет пространство; но каждая же — стреноживает его (обуздывает), сжимает его; поглощает время: *историческое* (“Синий всадник”), *личное* (“Желтый звук”), *космическое* (“Цветовой год” — Световой...). Все *три* безвременья XX века хочет уничтожить.

Безвременье — абсолютный *ноль* времени (“Спящая тьма”, оглушительная тишина, мертвящий — не *вечный* левитановский — покой). Бесплодный ноль времени. Чреватый *ничем*.

Но есть иной ноль времени, чреватый *Всем*. Почти ноль. Ноль времени “внутренней речи”:

...Вдруг из-за сцены доносится резкий, исполненный ужаса теноровый голос, в очень быстром темпе выкрикивающий совершенно невнятно какие-то слова (часто слышится ля: например: калязимунафаколя!)

Пауза.

На минуту становится темно (“Желтый звук”)⁶.

...*Калязимунафаколя!*..

Творческий ноль времени. Оглашенный движущийся свет *только* расширяющейся Вселенной. *Ноль*, воистину чреватый *Всем*. Но прежде всего личностью — исторически памятной, всесильно-ранимой, космически ответственной. Свободный “Синий всадник” на все времена?

Кто победит? Посмотрим...

Метафорам Кандинского предстоит свершиться во Времени. Всем ли? Одной ли из них? И почему их именно три, а не..? И почему звук желтый, а год цветовой (даже если год — расстояние)? Но...*Всадник синий!*

Что взывает, а что останется сопровождением и фоном? Какое время пробьют наши часы? — *Историческое* (лед и пламень “Синего всадника”) или *космическое* время “светового-цветового года”? И какие это будут часы? — С круглым циферблатом, солнечные, цветочные, электронный таймер?.. А может быть, просто биение человеческого пульса — человека творящего, не замечающего времени, будто его и нет вовсе? И что выберет ХХI век — какого человека; какую культуру — одну или много?.. Что предпочтет?..

А теперь (и это уже не повтор), прежде чем продолжить дело, следует попытаться обречь наши метафоры и как-то их развесить. Удастся ли?.. Но развеска-то все-таки *наша*, и потому обязательно развесим. А вот удачно ли? — Судить не нам...

Прежде всего: рамки все-таки *четыре*. В первой — сам Кандинский. Но — трехпостасный: он — “синий всадник”, возвещающий “желтый звук” и скачущий на пределе всех мыслимых скоростей (со скоростью света) весь свой 1912 год (*световой — цветовой — год* своего творческого *акме*). Но год как мгновение; но и как весь ХХ век, а то и больше... (Для этого нужны еще *три* рамки.)

Попробуем — хотя бы приблизительно — способом коллажа как-то заполнить эти три рамочных пространства для “Синего всадника”, “Желтого звука” и “Цветового года”. Цитатно. Из творчества Кандинского *времени* его *акме* (1912 год и вокруг).

Синий всадник
в ответах всех времен
и в отзвуках желтого

В книге должен найти отражение весь год и придать этому отражению живость должны — цепь, связывающая с прошлым, и луч — с будущим. (Синий всадник, 1996, с. 131.)⁷

Так замышлял Кандинский свой альманах вместе с Францем Марком, соорудившим “*Башню синих лошадей*”. Не о коне и не о всаднике, а пока только о книге, названной “Синий всадник”. Но ... цепь, протянутая в прошлое. Но ... луч, высвечивающий будущее...

Светлый. Солнечный? Едва ли. Потому что связывает с будущим. От *сегодня* к *завтра*. От Земли нынешней к Земле будущего. Луч, как и всадник, вдаль Земли. Но *земли*. Луч — желтый. И в самом деле:

Желтое есть типично земная краска, желтое нельзя особенно углубить. Через охлаждение синим получает оно...болезненный тон. Сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия..., слепого бешенства (с. 43).

Так видит желтое Кандинский в трактате “О духовном в искусстве”.

Но синее хладит, потому что:

Синее есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Опущенное до предела в черное, оно получает призывк человеческой крови. Оно делается подобным бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может (с. 43).

Это тоже Кандинский, там же, но о *синем*.

Желтый углубить нельзя, а *синий* сам подобен бесконечному углублению, но в отличие от *желтого* — вверху. Гул бесконечности, глядящей вниз — на человека, устремленного ввысь. Гул звенит... Оттого и синее, опущенное в черноту, получает призывк человеческой крови. *Призывк...*

Стая ворон пролетела над городом по воздуху по прямой, как натянутый шнурок линии (с. 165).

Проекция на небеса земной траектории *Синего всадника*.

Синее поднялось и упало.

Острое, тонкое свистнуло и вонзилось, но не проткнуло.

Ухнуло по всем концам (с. 164).

Небо делалось режуще-синим. Город желтым до слез

(с. 165).

(Взято из книги стихотворений Кандинского “Звуки”: “*Фагот*”, “*Видеть*”, вновь “*Фагот*”.)

Желтым до слез стал город.

Призывк желтого...

Желтый звук

вслед за синим конем

в 1912 году

...голос — душа формы, которая может обрести жизнь только благодаря ему и действует изнутри наружу.

Форма — внешнее выражение внутреннего содержания...

Важнейшее в вопросе о форме, выросла она или нет из внутренней необходимости (то есть нельзя форму превращать в униформу) (с. 52).

(Это Кандинский — “К вопросу о форме”)

Форма оглашена. Но и линия — элемент формы — тоже:

чистый внутренний голос...линии (там же, с. 58).

Но голос обретает объем, звук расширяется, заполняя пространство. Оно окрашивается. Цветомузыка:

В мгновение, когда сумятица в оркестре, в движениях, в освещении достигает своего апогея внезапно становится темно и тихо. Только в глубине сцены виднеются желтые великаны, медленно заглядываемые тьмой. Кажется, великанов гасят, как гасят лампы, то есть свет несколько раз конвульсивно вздрагивает перед наступлением тьмы (“Желтый звук”, с. 82).

Пульсирующий цвет (=свет). Пульсирующий звук (=голос). Пульсирующее движение (=бег, почти на месте):

Скачущий человек...выкопал в гладкой, ровной, твердой, сухой земле маленькую, очень круглую ямку и скакал через нее непрерывно каждый день от 4 до 5 часов. Он скакал с одной стороны ямки на другую с усилием, которого могло бы хватить на трехаршинную яму. И сейчас же опять... На это не надо бы смотреть. Но если уже был там раз...Как тогда оторвать глаза? Как тогда не пойти туда? Не пойти?.. (“He”. — “Звуки”, с. 167).

От собственного пульса живым не уйти.

Старое синее небо застряло меж веток и листьев (“Весна”. — “Звуки”, с. 167).

Синий конь заплутал...

Конь (1912, гравюра на дереве) — эмблема альманаха “Синий всадник”.

Всмотримся:

Голова коня наклонена вправо — к хвосту, взметнувшемуся в противоположную сторону — к правой передней ноге коня, силуэт которой, в свою очередь, плавно восходит к голове коня. Получается круговое движение по часовой стрелке: движение которому задают поворот головы коня вправо и взметнувшийся влево хвост. Это движение подчеркивает округлый силуэт передней ноги коня, переходящий в шею и голову, верхняя точка этого движения — уши коня.

Эта верхняя точка совпадает и с верхней точкой равнобедренного треугольника, также образованного силуэтом коня. Основание треугольника образовано отрезком — как бы землей, на которой стоит конь. Концы отрезка — это и две нижние вершины треугольника.

Фигура коня, таким образом, являет собой равнобедренный треугольник со вписанным в него кругом, при этом круг еще вращается по часовой стрелке.

Пластичность фигуры коня подчеркнута и выбранной техникой исполнения — гравюрой на дереве. При вырезании по дереву линия не может получиться слишком тонкой; она образована сопротивлением материала резцу, подчеркивая “рукотворность” образа.

В чем дело? — Вновь из трактата “*О духовном в искусстве*”:

Большой, остроконечный треугольник, разделенный на неравные части с самой маленькой и острой частью, обращенной кверху, — вот каков вид духовной жизни... Чем ниже, тем больше, шире, объемистее и выше делаются части треугольника.

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх, и там, где “сегодня” было его острие, “завтра” (по внутреннему смыслу эти “сегодня” и “завтра” подобны библейским “дням” творения. — Примечание Кандинского) оказывается уже следующая часть, то есть то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим частям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смысла и чувства содержанием жизни второй части.

...В каждой части треугольника есть все элементы и материальной (телесной) и духовной жизни в той или иной количественной комбинации. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению “упрямого воя” (с. 11 — 12).

Но “духовный треугольник” Кандинского — образ часов с треугольным циферблатом, градуированным на большие — вековые! — времена:

...прошедшее:

1. Разрушение бездушной материальной жизни XIX века; 2. Построение душевной, духовной жизни XX столетия”. И —наконец: “Только через свободу может быть воспринято грядущее” (“К вопросу о форме”, с. 66).

И все это сфокусировано в одном —1912! —годе. *Световом —цветовом...*

*Год световой,
звук солнечный,
а всадник небесный*

Как огромный круг, как держащая зубами хвост свой змея (символ бесконечности и вечности), стоят перед нами 6 красок, образующие попарно 3 больших противоположения. А направо и налево две великие возможности молчания: смерти и жизни. (с. 50)

И это тоже из “*Духовного в искусстве*”. *Световой год*. Световой век. Век человеческий — в обрамлении света и тьмы в *цветовых* межсезоньях. Точнее: *световых*, потому что *цвет* — тоже *свет*.

Краски звучны. Свет — многоголос. Он орган и хорал. Пред-положение звукоцвета Чюрлёниса. Цветомузыка “Декабрьских вечеров” с Рихтером и живописцами...

Музыка становится беспокойной, совершая скачки от фортиссимо к пианиссимо. Свет становится прозрачнее, и начинают постепенно едва различаться цвета людей. Справа налево очень медленно шествуют по холму небольшие фигурки, едва различимые, зелено-серого цвета, неопределенного тона. Они смотрят вперед. В ту минуту, когда появляется первая фигура, словно в судорогах начинает извиваться желтый цветок. Позже он исчезнет так же внезапно, как внезапно пожелтеют все белые цветы (“Желтый звук”, с. 78).

Цвето-световая игра продолжается.

Темно-синие сумерки, вначале белесоватые, затем становящиеся интенсивно темно-синими. Спустя некоторое время в глубине сцены появляется свет, который по мере углубления цвета становится прозрачнее (оттуда же, с. 76).

Свет:

Это позитивное, это творческое. Это добро. Это белоснежный оплодотворяющий луч (с. 49).

Тьма:

Это отрицательное, разрушающее. Это — зло. Это черная, приносящая смерть длань (с. 49).

(И то, и другое — из трактата “К вопросу о форме”)

Если мир темен, то он молчит. Его как бы и нет.

Если он — свет, то он светозарно музыкален.

Мир звучит. Он — космос духовно воздействующей сущности. Такова мертвая материя живого духа (с. 61).

Еще:

В детском рисунке — внутренний голос предмета (снова — “К вопросу о форме”, с. 61).

Но если форма — внешнее выражение внутреннего содержания, то форма несет на себе отпечаток личности (оттуда же, с. 50).

А раз личность, то и — время.

...личность не может рассматриваться как нечто вневременное и внепространственное. В известной мере она подвластна времени (эпохе), пространству (народу)... Эта взаимосвязь находит отражение в форме и характеризуется как национальное в творчестве... у каждого времени своя...задача, откровение, обусловленное этим периодом, отражение временного в произведении называется стилем...

...насилие над временем не может принести ничего иного, кроме симуляции и обмана. (И это тоже из текста “К вопросу о форме”, с. 51).

Насилие над временем... Это и есть всепожирающее безвременье тьмы, немoty и всеобщего ступора.

Но Синий всадник мчит по безвременью, как по бездорожью. Одолевает его, устремляясь в небеса...

Если *Конь* Кандинского — образ духовной жизни, то что же тогда *Всадник*?

“Синий всадник” (1912, цветная гравюра на дереве В. Кандинского. Обложка альманаха):

Фигура *Синего всадника* была заимствована редакторами альманаха из подстекольной народной живописи. Это изображение Святого Мартина. “Мы оба любили синее, Марк — лошадей, я — всадников”, — свидетельствует Кандинский.

Композиция обложки альманаха также стремится к треугольнику. Если сравнить народный образец с фигурой, которая получилась у Кандинского, то композицию *Св. Мартин* можно назвать уравновешенной во всех ее частях. *Синий всадник* на обложке резко смещен вправо и устремлен в верхний правый угол обложки. Подобное смещение создает впечатление резкого и быстрого движения всадника, при этом движения очень последовательного, так как конь устремляется именно в верхний правый, а не в какой-либо другой угол.

Здесь также присутствуют особенности и эффекты рукотворной техники резьбы по дереву и метафизика *синего*.

Всадник — личность; субъект культуры. Он со-автор Кандинского, приобретающий *свою* брэнную жизнь к безличной вечности. Иначе всаднику на коне не усидеть.

Вспоминаем: *Лирическое* (Всадник) В. Кандинского (1911)...

Но и *Синему всаднику* не легко: его и его коня испытывают на цветопрочность. Выдержит ли?..

Вот *всадник на желтой лошади*; а вот *зеленый всадник* (“Вода”.- “Звуки”, с. 168). *А вот на вороной лошади едет женщина по плоским зеленым лугам...* (“Белая пена”. — “Звуки”, с. 169).

И не только на цветопрочность, но и на собственную свою лошадиность испытывают *синего коня*. Испытывают на первородство:

Вдруг справа показался человек верхом. Он ехал на белом козле, который выглядел как самый обыкновенный козел. Только рога у него были загнуты не назад, но вперед. И хвост у него не стоял, как обыкновенно, дерзко вздернутым кверху (“вперед и вверх” — Р.), а висел вниз и был гол. У человека же было синее лицо... (“Листья” — “Звуки”, с. 170).

Так сказать, “ряд волшебных изменений...”

И все-таки *всадник*, и все-таки *конь*. И все-таки *синий*. И тот, и другой. — “Нестерпимо синий...”

Ощущение *странности* текстов побуждает к исследовательскому *любопытству*. А их *прекрасность* — из рода *любви*...

То прекрасно, что соответствует внутренней душевной необходимости. То прекрасно — что внутренне прекрасно...

А это свойство души (жаждать прекрасное. — Примечание Кандинского) есть масло, которое облегчает медленное, едва видимое, временами внешне застреваю-

щее, но неизменно постоянное движение духовного треугольника вперед и вверх (О духовном в искусстве, с. 11).

Еще раз — на этот раз намеренно декларированно — попробуем объединить ключевые метафоры *времени Кандинского в Большом времени XX века* авторского волея:

Василий Кандинский и Франц Марк (из Предисловия к “Синему всаднику”):

...произведение..., будучи связанным с Великими переменами, обладает внутренней жизнью. И это естественно, так как мы хотим живого, а не мертвого. Как эхо живого голоса — всего лишь пустая форма, не вызвавшая определенной *внутренней* необходимостью, так пустые отголоски произведения...Пустая, слоняющаяся без дела ложь отравляет духовную атмосферу... Дорогой обмана ложь ведет дух не к жизни, а к смерти...Мы хотим попытаться разоблачить пустоту обманчивого... (с. 83).

И мы тоже...

Василий Кандинский. “Текст художника. Ступени”. Москва, 1918:

Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Создание произведения есть мироздание” (Ступени, с. 34).

Иначе: мир как изделие (=текст), а замышлялось как произведение. Но путь от *текста* вновь к *произведению* не заказан. Потому что время обратимо. Со-творческое время — тем более. В поле метафор. В их магнитной притягательности-отталкивании: в поле живого чувства — со-чувствия, противочувствия, пред-чувствия... Чувства, всецело пребывающего в полнобытийственном настоящем.

Здесь необходимо краткое путешествие в *фаустовский* (точнее, *гетевский*) век в связи с фаустовским переживанием времени в его ежесекундной *настоящести* — самоценной и пленительной. Именно в этой временной парадигме (Новое время) живет Кандинский (конечно же, *в ней*, но в числе *иных*).

Вспомним.

Фауст

*Пусть мига больше я не протяну,
В тот самый час, когда в успокоенье
Прислушаюсь я к лести восхвалений,
Или предамся лени или сну,
Или себя дурачить страсти дам, —
Пускай тогда в разгаре наслаждений
Мне смерть придет!
Мефистофель*

Запомним!

Фауст

*По рукам!
Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: “Мгновение, повремени!” —
Все кончено, и Я твоя добыча...
Тогда пусть станет часовая стрелка,
По мне раздастся похоронный звон...
Ведь если в росте я остановлюсь,
Чьей жертвою я стану, все равно мне.*

Контракт подписан Фаустом собственной кровью. Что было дальше — все знают. Миги полнятся всей полнотою жизненных соблазнов и усад. Но роковое “Мгновение, повремени!” Фауст не произносит: *остановиться в росте* подобно смерти. Даже ради пленительностей настоящего, то есть внешне-го, не духовного. Больше того — без-духовного.

Чем же завершилось?

Утопист Фауст воображает себя, так сказать, на “стройке коммунизма”, на которой прорабствует Мефистофель, и, воображая, разглагольствует абстрактно велеречиво-хрестоматийно:

*...Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.
И далее:
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: “Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они”,
И, это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.*

(Фауст падает навзничь. Лемуры подхватывают его и кладут на землю.)

Чистейшее шулерство: запретные слова действительно произнесены, но в сослагательном наклонении — как загад на будущее. И за *одно только это* — мертвым навзничь. Контекст не значим. Значим буквальный текст. Будущее (и, вероятнее всего, несбыточное) стало *смертельно настоящим*, уволочившим сказавшего сие в смерть как в безвозвратное *прошедшее*. Пресекалась жизнь человека, вступившего в смертельную игру с временем, в котором ни настоящего, ни будущего нет. Но как фантомы *прогресса* они *как бы* есть: сказаны...

Мефистофель (о Фаусте)

*Простерт в песке, с ним время совладало,
Часы стоят.*

Хор

*Стоят. Молчат, как ночь.
Упала стрелка. Делу не помочь.*

Мефистофель

Упала стрелка. Сделано. Свершилось.

Хор

Конец.

Мефистофель

*Конец? Нелепое слово!
Чему конец? Что, собственно, случилось?
Раз нечто и ничто отождествилось,
То было ль вправду что-то налицо?
Зачем же создавать? Один ответ:
Чтоб созданное все сводить на нет.
“Все кончено”. А было ли начало?
Могло ли быть? Лишь видимость мелькала,
Зато в понятие вечной пустоты
Двусмысленности нет и темноты.*

Достаточно... Время ушло в тьму, молчание — в пустоту. *Нечто* — в *ничто*. Нечего измерять, потому что ничего не происходит. И не могло произойти. Ведь наклонение-то было сослагательным. А если бы не сослагательным? — И оно уже было, но только в утехах и утехах. Вот то мгновение и остановить бы! Тогда и умереть не жалко.

Понятно, что по крупному проиграл Мефистофель, а не Фауст. Но искушение *сказанным* словом состоялось. И искушение мечтою (“светлым будущим”) тоже. Жизнь этих искушений не выдержала. Но миг творчества *здесь* и *теперь* выдержал бы всяческие искушения, потому что *человек творящий, творя*, никогда не скажет: “Мгновение, повремени!”. Творчество свидетельствует *пульсирующее время творения из ничего*, из хаоса “внутренней речи”: *вдох — перехват дыхания — выдох*. Сказать перехвату дыхания “Повремени!” означает задохнуться. А зачем?.. Здесь самоё *время* восстает *из ничего*, в него же и возвращается. Повременить нельзя, но и сказать “Повремени” тоже нельзя. А что можно? Можно творить. И циник Мефистофель — даже он! — здесь бессилён. Даже перед Фаустом. А уж перед Кандинским... *Творчество в метафорах* и есть творчество *рег се*. Циферблат временно снят. Круг малого времени и линия большого в циферблатных часах стреноживают один другую (другая одного).

Но для творчества *нескончаемых начинаний* такие часы не нужны; зато песочные, солнечные, цветочные (разные цветы распускаются в свое — строго

определенное — время... Они — о личном творчестве в пафосе начала: первого мазка, первой фразы, первого удара резца... А время? Личное... Начальное... Изначальное... Равное Вселенной. Но и... малое: сердце-кровь-пульс. *Пульсирующая кровь*. И творцу не до времени: он живет как дышит — дышит как живет. (И это — тоже о *перехвате дыхания*.) Но прежде всего — не до времени Кандинскому в его темпорологических опытах во имя и во славу *треугольника*, летящего *вперед и вверх*.

Так Кандинский “поправляет” *согласование времен* Фауста Гете, создавая собственную — метафорическую — темпорологию: между двумя безднами — “внутренней речи” и тьмы безвременья... Циферблат — круг и поток времени (линия) на пути к электронному таймеру... *Без циферблата и без шкалы*. Вновь — в точку. *Почти* ноль времени, в коем *Всё*. Кандинский и фаустовское время. Здесь Кандинский (как впрочем, и Фауст) всеобщ.

Канон кануна? — Поживем — увидим...

Цветочные часы. Часы из цветов... Как получается, что по цветам (по цветку?) можно определить время? Таблица: “Когда открываются и закрываются венчики некоторых цветов” (дана по книге С. Могилевской “Девочки, книга для вас”).

Цветы	Открытие	Закрывание
Шиповник	4-5 часов	19-20 часов
Цикорий	4 -5	14 -15
Мак	5	15
Одуванчик	5 -6	14-15
Фиалка двухцветная	7 -8	17 -18
Лён	6 -7	14 -15
Кислица	9 -10	17 -18
Мать-и-мачеха	9 -10	17 -18
Вьюнок	8	17 -18
Портулак	10	17 -18
Табак душистый	20	утром

Эту таблицу можно улучшать и длить, но убеждает она нас лишь в том, что каждый цветок живет по определенным, связанным с освещением пространства, законам. Ярчайше доказывает зависимость цвета (цветка) от света. Собранные в специальную клумбу, цветы могут наглядно демонстрировать время и называются цветочными часами. Например, около станции метро Les Halles в Париже (бывшее *Чрево Парижа*). Шиповник, цикорий, мак... Цветок раскрывает лепестки —закрывает их, показывает —отсчитывает время. Но глубинным основанием этого отсчета является свет. Это *свет* влияет на то, что по *цветам* можно увидеть *время*. Время цветно, свет окрашивает время. Краски оказывают свету помощь, выявляя время. Природа позволяет выявлять время с помощью цвета. А если все цветы умерли? Значит, света не

стало, время остановилось (хотя бы для цветов). Так ненавязчиво нас подводят к мысли, что время может быть окрашено. Причем не в один цвет — в разные цвета! Следовательно — еще одна мысль — большая или меньшая пронизываемость светом при прочих равных возможностях. Каждая краска нам важна и необходима. Каждый *цветочек*...

“...Ах, братец Одуванчик,
Сестрица Резеда!
И ты, свистун Тушканчик,
Что скажете тогда?
Себя не сознаваху,
Ни плоть свою, ни дух,
Они в ответ сказаху,
Пролепетаху вслух:
Почто, скажи на милость,
Гуманный твой совет?
Исчезни, сделай милость,
Не засти божий свет.
Как должно, так и будет.
Не убоясь, умрем,
Прильнув земли ко груди...
Мгновением живем.”⁸

“Пожалуйста, братцы, будьте мудры, как братец наш одуванчик и сестрица маргаритка. Они никогда не пекутся о завтрашнем дне, у них короны, как у королей и императоров и у самого Карла Великого во всей его славе.” (с. 454).

Урок Св. Франциска, *который ничему не учил, а только и делал, что жил*. И его жизнь становилась текстом. Природа возвращена Христу и потому должна быть возлюблена. Предмет любования — природа в Боге. Не сродни ли это красочным экспериментам нашего героя? “С ним в мире рассвело, и мы увидели заново все формы и все цвета” (с. 419). Не сродни ли это ощущению Кандинского, что “все мертвое дрогнуло и затрепетало”? И вновь: “...отвергни-те всё образное и соединитесь с сущностью, не имеющей лика и образа” (с. 450). Избывание вещи в сущность — а разве Кандинский не о том же? И вновь: Душа, достигшая совершенного состояния, “становится от познания незнающей, от любви бесчужденной, от света темной” (с. 450). От *света темной* — вот доведенное до логического предела радования каждой вещи мира, каждой краске мира, каждому цветочку мира. Мы возвратились к краскам, цветам, *цветочкам*... Вот, оказывается, куда могут завести размышления о цветах и красках. И на Экхартовское “Находите всё в себе и себя во всем” (с. 452). Кандинский отвечает: “Не легко быть найденным везде...”

“Ах, братец Одуванчик,
Сестрица Резеда!..” —

отдается живописным экспериментом Кандинского и нашим эколого-гуманитарным. Время может быть (а В.К. настаивал на этом) цветным.

В какие цвета мы окрасим *наше* время? — Почему бы не попробовать окрасить его по-Кандински?

В.К. в Макдоналдсе. Представьте изумление исследователя, который, будучи в Германии, вышел из музея и зашел перекусить в Макдоналдс (дело было в Бонне). Что может быть привычнее Макдоналдса в конце XX века! В этом ресторане быстрого питания исследователя уже ждал его музейно-архивный герой — В. Кандинский! Он обосновался там прочно: на нем сидели (стулья обиты), на нем ели (столы отделаны), к нему прислонялись (стены оклеены). Его картины висели на стенах возле стойки. Кандинский для широких масс? Массовый Кандинский? Доведение до абсурдного предела Кандинского-канона? Но и знак того, что, возможно, именно В.К. становится *кануном*. Ведь по нашей (но и не нашей) методике *тьма*, доведенная до предела, взрывается в *свет*. Ведь не кто-нибудь — Кандинский — стал предельно абсолютен в своем макдоналдсовом преображении. Стало быть, будет и еще одно его преобразование — так нам хочется напророчить. Но в каком же пафосе? Полагаем, что в современном компьютерно-временном, напрочь уничтожающем массовый пафос макдоналдсов, но и без него невозможном. Именно в личном интернетовском пафосе — *каждый каждому, щека к щеке* — восходят и вновь обретают себя *личные времена каждого*. В меру пронизанные *светом*, отдающие каждый каждому свои *личные цвета...* *Синий всадник* перемещается с огромной скоростью, неуклонно охватывает все часовые пояса, сдвигая их в пафосе *индивидуализированной всеобщности*. Всеобщности, но строго индивидуальной — такой, когда у каждого *всадника* обязательство (!) *свой индивидуальный конь*. И коней таких становится все больше...

Значит, всё-таки *Синий всадник*? С *Желтым звуком* и *Световым годом*. В обязательном соединении одного с другим, в их взаимном со-чувствии? И на этот раз отвечаем утвердительно — да, *Синий всадник*. *Образ*, подаренный нам в начале XX в., уже было ставший *образцом* в XX в., в канун XXI вновь возвращается к себе как *образу культуры*.

FAUSTIAN TIME BY KANDINSKY'S CLOCK

Vadim RABINOVICH, Anna RYLJEVA (Moscow)

If Kandinsky is an Avant-garde painter then his watch must have been of a special kind and with special dial and pointers.

First of all, it is the time of beginning, that is to say, of the cultural act in statu nascendi, alias culture understood as a chain of initiatives in the field of initiatives. Essentially, it is time at time Zero. The time of art-fact is, on the contrary. The status finale of the cultural act, it is a completed and stopped time. Between the art-fact and another art-fact is a life of the one who reads the texts (art-fact) by reducing it again to an art-fact, that is to a in-vention from a chaos (time 0). But the author's time as well (that is to say, the artistic time)

goes from a sketch to a picture, from a draft to completion through a passion of unending perfection. The author, character, plot, sound, speech, writing, spectator, and reader co-exist in a three-dimensional time of life of culture in the confines “piece of art-text”.

At the same time, time is quasi-simultaneous in a turbulent (point-like) time (0-time). It is linear, finite and circular (piece of art-text-piece of art) and at the same time it is a time of communicability — socio-cultural, historical, personal and creative. It is voluminous time of author-character-reader (listener, spectator).

Well, three substances here are temporal and are related to the usual physical and biological time of the person of culture, both creator and consumer who experiences moments of crises when the time as if stops, as something which comes naturally but always in the perspective of the eternity where there is no time. In the perspective of eternity, that is to say, through aspirations of a personality of culture to become a part of it. Well, then he or she becomes a *human being in culture*.

ПРИМЕЧАНИЯ

* При поддержке РФНФ, грант 98-06-08143.

1 См.: Рабинович В., Рылева А. Синий всадник как образ культуры XX века // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. СПб., 1998.

2 Подробнее об этом см.: Рабинович В.А. Авангард как нескончаемое начало (К соче(чи)танию русской футуристической книги) // Вопросы литературы, январь — февраль 1996; Он же. Всегда — на первой странице // Вопросы искусствознания. XI (2/97).

3 Кандинский В. Желтый звук. Сценическая композиция // Синий всадник. М., 1996.

4 Кандинский В. Из альбома “Звуки” // Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994.

5 Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись). Л., 1990. Кандинский В. К вопросу о форме // Синий всадник; Кандинский В. О сценической композиции // Там же. Очень подходит — это черный квадрат; Хлебников — скорее поэт, и потому не столь универсален. В. Кандинский?..

6 Кандинский В. Синий всадник.

7 Здесь и далее все цитаты взяты из ранее названных сочинений

8 Рабинович В. Исповедь книгочехя, который учил букве, а укреплял дух. М., 1991. С. 457.

НАИВНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Любовь ПИСЬМАН

Тема настоящей статьи — наивное искусство, главным образом живопись, представленное несколькими громкими именами (Руссо, Пиромани, Генералич), известное специалистам по широкому кругу авторских и — реже — безымянных работ.

Наивное искусство с большой долей условности можно назвать феноменом современной культуры. Это уж конечно не contemporary art и не остаточные явления предшествующих художественных формаций, с большой широтой представленные на нынешних выставках. Наивное искусство, возникающее в наши дни, — точечный, остаточный феномен, след архаического синкрезиса, задержавшийся в низших культурных стратах.

Термин “наив”, “наивное искусство”, как и всякая общехудожественная формула, имеет тенденцию к стихийному разрастанию и произвольным переносам. Чтобы не потеряться в широком феноменальном поле, дадим определение. Наивное искусство есть явление актуального художественного процесса¹, переосмысляющее отработанные формы “большого искусства” на основе архаических средств культурного упорядочения.

Я рассматриваю наивное искусство как часть более широкого художественного поля, для которого в отечественном искусствознании прочно укрепилось название “примитив”. Находясь в одном типологическом ряду с такими явлениями, как лубок, купеческий портрет, наивное искусство разделяет с ними признак принадлежности к “низовому” художественному пласту. В условиях новоевропейской культуры только в низших социальных стратах могли сохраниться неразмытые участки архаического синкрезиса. Другой конституирующий признак примитива — переработка, инструментальное использование форм “большого искусства”. Трансляция отдельных блоков, “знаковых оболочек” высокой культуры в низовое художественное сознание — явление неизбежное в условиях синхронного существования и специфической партисипации “низов” к “верхам”. Какое бы отчуждение не возникало между отдельными участками социальной пирамиды, трансцендирование “вверх” — закон существования низовой культуры.

Вернемся к определению. Видовое отличие наива — актуальность, включенность в современный художественный процесс. Наив — это примитив XX века. Специфическое для примитива художественное сознание в условиях культурного “сброса” и актуализации архаических пластов, в ситуации принципиально изменившегося культурного целого оказалось включенным в связку иных зависимостей и отношений. Примитив XX века специфичен и генетически, и по способу функционирования.

В ином обликии предстает фигура создателя примитива. В прежние периоды культура примитива образывала более или менее плотные конгломераты. Вывеска в ее “примитивном” варианте, декор балаганов и пр. были профессиональным занятием. Художник, занимавшийся такого рода деятельностью, чувствовал свою принадлежность цеху, даже если цеховая организация не была институционализована. Внутри компактной группы явлений складывался стихийный канон, вырабатывались схемы, обеспечивавшие известную однородность процесса и результата. XX век подверг сферы функционирования архаического синкретиза разрушительной эрозии. Замкнутое существование примитива сохранилось лишь как исключение². Типичной стала фигура примитивиста-одиночки, вырабатывающего всякий раз неповторимую авторскую художественную структуру³. Смещаются мотивы обращения к живописи. Искусство-как-заработок отступает на второй план. Выдвигается искусство-как-увлечение. Духовная мотивация присутствовала в примитиве и до этого, но скорее как компонент. Доминантой она становится в сфере наивной живописи. В той мере, в какой культура ограничивает области привычного бытования примитива, изымает его из повседневности, он перестает быть профаническим, рутинным занятием. В повседневности все ниши заняты продукцией массовой культуры. Искусство для архаического индивида, коим по большей части является наивный художник, есть средство духовной самореализации⁴. Перед нами тип визионера и мечтателя, “философа от сохи”, тип, который никак нельзя назвать массовым. Это не личность в строгом социокультурном смысле; механизмы смыслообразования, присущие личности, требуют уже очень большого культурного ресурса, который несовместим с архаико-синкретическими механизмами упорядочения. Но это доличностный культурный субъект с выраженной партисипацией к метафизическим ценностям.

Curticulum vitae наивного художника легко типизируется. Это человек деревенской либо слабо урбанизированной культуры, занимающийся малоспециализированным трудом и посвящающий свободное время искусству. Таков “художник воскресного дня”. Еще более распространен тип “художника семи воскресных дней в неделю”: пенсионер из деревни или городских низов, получивший возможность в старости реализовать свои духовные потребности. Случай Пиросмани переходный: будучи обитателем тифлисских окраин, он соединил признаки примитива предшествующей поры (живопись как основное занятие) и наивного художника. По взаимосвязям с профессиональным искусством он оказался наивным художником в полной мере. Но об этом ниже.

Все вышесказанное определяет особый тематический репертуар наивного искусства. В нем редок портрет и почти совсем отсутствует “мир наизворот”, столь типичный для лубка. Зато широко развернута мифологема рая в ее ретроспективном и проективном вариантах.

Портрет отступил на вторые и третьи позиции, потому что инструментальную функцию портретирования выполняет фотография. Портрет просто родственника, а тем более случайного человека недостаточно сакрален для

наива. Он присутствует постольку, поскольку существует общая для примитива тенденция изображения реальности, открытия зримого мира в его материально-телесной оболочке. Другое дело — портрет личности, концентрирующей в себе мифологемы культурного героя или демиурга — великого писателя, полководца, “вождя”. “Мир наизворот” неактуален для наива, поскольку предполагает функцию расшатывания, релятивизации ценностей. Функции же искусства в “наивном” сознании — утверждение сакрального. Искусство наива слабо вписывается в быт, оно — положительный полюс, идеал. Отсюда идиллические ландшафты, картины народного праздника, мотивы изобилия⁵. Все, что снимает реальную конфликтность культуры, отсылает к недуализированному, гомогенному бытию, становится темой наивного искусства⁶. А поскольку в мышлении наива доминирует архаическое, родовое начало, “рай первозданный” реализуется гораздо чаще, чем “рай обретенный”. Деревенский быт (часто “моя” деревня, “мои” предки), народный традиционный праздник, история как источник цельного и героического — таковы многочисленные манифестации ретроспективной константы.

Наив существует в резко изменившейся по сравнению с предшествующим периодом коммуникативной сфере. В отличие от примитива XVIII-XIX веков, наив, во-первых, маловосприимчив к сопутствующим ему во времени художественным новациям, а, во-вторых, парадоксальным образом включен в это инновационное поле. Наивный художник восхищается Саврасовым и Репиным, а никак не Ларионовым или Петровым-Водкиным. Исключения из этого правила крайне редки. Что же касается примитива XVIII-XIX веков, то он, с известным опозданием, все же реагировал на актуальную художественную ситуацию. Продуктивный диалог между примитивом и примитивистом вряд ли возможен, этому мешают существенные стадийные расхождения. Художник “примитивного” склада трудится над освоением реальности, “восприятием того, что мы видим и слышим”, по Аристотелю. Это как раз та ступень имманентизации, которая попадает в “зону активного отрицания” примитивиста. С другой стороны примитив впервые обретает статус искусства. Причем востребуются как раз те качества, которые остаются вне фронта рефлексии наивного художника.

Внимание к примитиву со стороны “высокого” искусства объясняется многократно описанной актуализацией архаического пласта в результате “культурного сброса” начала XX века.⁷ Но, как замечают А. Пелипенко и И. Яковенко, историческая обратимость никогда не бывает полной⁸. Примитивист, в отличие от примитива, владеет аппаратом формальной логики. Его ментальность — сложная амальгама архаических и пост-архаических блоков. Отсюда недоумения и конфликты, которые происходят на стыке наив/”большое” искусство. Наивный художник оказывается втянутым в поле, законов функционирования которого он не понимает. Он в этом общении — “страдательная”, а не “действительная” сторона.

Наивное искусство — примитив, втянутый в специфические современные условия, Это последняя фаза существования примитива, как типа художественного творчества. Более того, с уходом наива человечество распроща-

ется с культурным субъектом, способным порождать образы на основе синкретических родовых форм ритмизации и пропорционирования. Искусство детей и душевнобольных останется как перманентно воспроизводимый источник таких образов в их неполном, замещенном варианте.

NAIVE ART AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY CULTURE

Lyubov PISMAN (St. Petersburg)

Naive art is considered to be part of the so called “primitive”. The latter is regarded as artistic endeavour of lower social strata of the Post-Renaissance period. Naive art is only a small segment of “primitive”, with the “primitive” of the XX century. The situation of archaic reversions and, at the same time, ongoing modernisation brought about some peculiar qualities of the naive.

As part of “primitive”, “naive” is constituted by fragmented borrowings from “grand art” superimposed on deeply archaic syncretical rhythm. But there is some specificity setting “naive” apart from the “primitive” of the previous periods. Instead of compact layers of “primitive culture” we can see a solitary figure of an amateur, instead of stable collective rules — individual artistic systems. The very motive of turning to art proves to be more spiritualised. This results in a special set of subject-matters, among which the mythologem of Paradise prevails.

The functions of “primitive” in the XX c. changed drastically. Its relations with “grand art” look paradoxical: on the one hand, “naive” does not echo at all modern art novations, on the other hand it is part and parcel of this innovative field.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заметим, что трактовка понятия “наив”, принятая в настоящей работе, не является общеупотребительной. Так R. Thilmanу в книге “Criteriologie de l’art naïf” (Paris, 1984) объединяет под этим понятием максимально широкую общность. У ряда авторов “наив” синонимичен “примитиву”. Однако, общая тенденция употребления термина позволяет, как нам кажется, ввести такое ограничение, как присутствие в художественно культуре XX века. Актуальная художественная ситуация в ее константах, действующих на протяжении последнего столетия, а проявившихся как тенденция несколько ранее, задает специфические параметры творчества самоучек, известных как наивы.

² См., например: *Лившиц М.Я.* Новые явления в художественной культуре современного села и проблема их оценки. // В кн.: Советское искусствознание’81. — М., 1982. — Вып.2. — С.235-262. К остаточным явлениям можно отнести и т. наз. “базарную живопись”. Впрочем, во всех этих случаях наблюдается общая тенденция к индивидуализации.

³ О “примитиве с персональным лицом” пишет *Г. Постелов* в статье “Примитив

и примитивисты в русском искусстве первой трети XX века”. (В кн.: “Русское искусство между Западом и Востоком”. М., 1997. С. 258-268.) Вместе с тем, мне трудно согласиться с широкой трактовкой понятия “примитив”, предложенной в этой работе.

⁴ Об архаическом индивиде как субъекте культуре см.: *А. Пелипенко, И. Яковенко*. Культура как система. М., 1998. С. 293-308. О типологии ценностных доминант см. там же, С. 288-291.

⁵ См.; *Помещиков В.А.* Мифологические мотивы в наивном искусстве. // В кн.: *Примитив в изобразительном искусстве*. М., 1994.

⁶ Мифологема рая может иметь и подчиненный характер — скажем, изображение покинутой деревни, хаоса и разорения, но над всем этим — безмятежное небо и идиллическая природа.

⁷ См., например: *А Пелипенко, И. Яковенко*. Указ. соч. С. 296.

⁸ Там же.

THE TRANSLUCENT IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE: AN IMAGE OF AMBIGUITY?

María Antonia FRÍAS & Ana Belén de ISLA
(*University of Navarra, Spain*)

Research in new materials has always had great repercussions on the aesthetic renovation of architecture, especially since the introduction of the Modern Movement, which, in its fidelity to the nature of the material and to its corresponding technique, sees an obligation of the architect to the spirit of the period.

Architecture in glass, the origins of which are claimed by German Expressionism as well as some paradigmatic achievements of Mies van der Rohe and especially his American followers, has normally been characterized – in practice more than in theory¹ – by transparency. Along with that, another of the visual characteristics of this material has also been habitually exploited: reflection, which becomes absolute with the interior and exterior utilization of mirrors.

However, it is in recent years, especially in Central Europe, that works employing translucent glass as the fundamental material have proliferated, especially in the tendency known as minimalism. Whether it be due to the presence of relief or certain textures, serigraphy, or its opaline character, the resulting effect is characterized by the passage of a continuous, diffuse light from the exterior to the interior and vice versa, while simultaneously veiling in privacy, only allowing one to make out figures and shadows, if one is close enough to this partition.

The *Maison de Verre*, designed by Pierre Chareau in 1928, was built as perhaps the most noteworthy antecedent of this architecture of translucent façades, so much in vogue in recent times². The extraordinary characteristics of both the construction site and the assignment led Chareau to this innovative solution. It was a matter of rebuilding an existing structure, preserving the two dividing walls and not demolishing the fourth floor of the building, whose tenants could not be relocated. The necessity of introducing more natural light into a complex building while respecting the privacy of its occupants inspired the use of translucent glass block as the exterior material.

The works of John Pawson or Claus & Kaan, realized in our time, point in the same direction as that early intervention, while applying the most current technical possibilities.

The Canelle pastry shop, designed and constructed in London in 1988 by Pawson, is perhaps one of the most representative works of that creator. It is the one in which he best expresses the duality and contradiction between luxury and asceticism; wealth and charity; emotion and serenity. In this little storefront, Pawson's intervention is minimal. He proposes a translucent pane of glass as the only exterior surface, which, at the same time that it tenuously illuminates the

interior, protects from the curious glances from the outside. Out of this white glass he cuts a small square into which he inserts a transparent box: a tiny display case with enough space for a single pastry.

The same direction is maintained by the Dutch Claus & Kaan in the residences of Haarlemmerbuurt (1990-1995) in Amsterdam. Glass was to be the only exterior material used in the restoration of two residences in the historic district of that city. Dominant translucent areas and some transparent ones join uninterrupted in the glass in order to guarantee both privacy and proper interior illumination. The result, with great plastic beauty, is one of the most important works of Central European Minimalism.

In recent years functionalist considerations, which could justify to a great extent the choice of glass as exterior material in the first works mentioned, are giving way to other, more voluntary considerations, in which the use of glass – matte, translucent or serigraph – is more an artistic choice than a means of illumination.

Two of the most celebrated works of this decade, the recently inaugurated Kursaal by Rafael Moneo and Giyon & Guyer's Kirchner Museum, may be a clear demonstration of this tendency. In both buildings the glass seems to be used as the material of the vertical enclosure in a manner somewhat foreign to its transparent quality. The choice seems to be based more on criteria of representativeness than on functional or technical criteria. In fact, it is partly utilized as an overlay on an opaque surface. The glass is employed as might have been done in another time period with wood or stone: as a facing, a finishing material that defines an exterior image of the building. The semitransparent panels employed by Moneo in San Sebastián are situated to form a double skin which houses the structure. Only at a very few points does this vertical enclosure disappear so that is in fact totally transparent, and the bay can be admired from within the building.

Along the same lines as the Kursaal we can also place Peter Zumthor's Museum of Art in Bregenz. With a totally crystalline perimeter – matte glass – and with that same clearly defined volume, almost cubic in shape, the museum seems to dematerialize before the eyes of the viewer. This "unreal" dematerialization of the building was perhaps Zumthor's objective when selecting the exterior material. The crystalline perimeter is nothing but an external skin, since the galleries of exhibition situated in the center of the building are protected and sustained by a second skin, heavy and opaque, of concrete. Between the two lies a 1.21 meter corridor of air through which conduits pass and which allows an obscured glimpse of the interior, accentuating the character of unreality that the structure emanates.

The Kirchner Museum in Davos (Switzerland) carries this application of glass as a mere constructive element to the extreme, by placing it directly above the thermal insulation. The texture and color of this material shows through from behind the glass, an absolute negation of its transparent condition with respect to the interior of the building, which nevertheless affords it a great deal of immateriality and camouflage with the surroundings.

Between these and other types of structures, we might pause to make note of some other works, those of Herzog & De Meuron or of the same Gigon & Guyer. The Ricola warehouse, by the former, or the museum of art in Winterthur, by the latter, seem to unite the transparent condition of glass with its purely aesthetic qualities. In the Ricola warehouse glass recovers once again its transparent condition, if also serving as a characteristic element of the architecture of that singular industrial building. In the Winterthur museum the transparency of the material becomes the principal rationale for its selection on the ground level, if on the floor above this transparency is denied by the some gypsum board placed behind the glass.

This new way of using glass, so characteristic in recent years, gives way to a series of unaccustomed perceptions of great aesthetic effect, which in their strangeness are sometimes difficult to interpret. A decidedly new creation has been achieved; one that surprises: the surprise and shock which always come at the beginning of aesthetic experience. And the intellectual interpretation of sensory data falters upon apparently contradictory perceptions.

That which is perceived here and now supposes from the outset an intermediary position of a real harmony between the opaque and the transparent, which, by the association of qualities to which habitual experience has made us accustomed, also implies a harmony between the heavy and the light (or the weightless). In a figurative sense, we could extend this association until we find in it a harmony – now only apparent – between the impenetrable and the penetrable, between what is immobile and what is not.

But we can observe that this relationship of opposition among qualities is precisely what has been characterizing the passage from classicism to modernity at the revolutionary time of architectural vanguards. This is an opposition which – as corresponds to the time in which we live – has been surpassed in practice along the path of achievements.

Nevertheless, the intermediate position that is achieved could have a double reading: either as conciliation, or as ambiguity – what is partly one thing and partly another, being neither one nor the other. This position does not – even at the sensory level – present any clear limits to the predominant visual sense.

If the second reading prevails, it is because ambiguity seems, moreover, to be one of the most attractive characteristics at work in our contemporary culture. And this is the case from the realm of the elite of the art world and of philosophy to the most popular. This includes questions of gender as well, as the media and in cinema reflect.

We find the roots of this preference or the popularity of this ambiguity first of all in the field of philosophy. They are the consequence of the way in which the potential to exercise our reason takes form. The objectives of reason, such as certainty of knowledge, depend to a great extent on the confidence placed on human reason itself. And all of this has come to suffer a radical change in some thinkers who have been widely diffused.

In effect, in past years we have retraced the path that runs from the failure of systems (that have been proven insufficient for the development of human life), to

a kind of disenchantment with the possibility of human reason to obtain objective certainty. As Alejandro Llano asserts in discussing the Encyclical of John Paul II, *Fides et ratio*, we find ourselves in a "...new mental situation, characterized by cultural relativism and by the consequent questioning of the existence of a truth with universal validity."³

This situation was described by the above-cited Pontiff and thinker in his encyclical in the following manner: "The array of theories which vie to give an answer, and the different ways of viewing and of interpreting the world and human life, serve only to aggravate this radical doubt, which can easily lead to skepticism, indifference or to various forms of nihilism."⁴

All of this – following his words– leads or may lead humanity to "a kind of ambiguous thinking which leads it to an ever deepening introversion, locked within the confines of its own immanence without reference of any kind to the transcendent." In a certain sense it seems that this vice may proceed precisely from the lack of that reference, since man in his natural condition clearly perceives his own contingency.

Yet the idea of goodness and the consequent acts of free will in decision depend on the discovery of truth. For that reason, this type of ambiguous thought is accompanied by a lack of resolution which leads to the incapacity to make commitments, and to an uncertain ethic, if not a relativist one. Going backward from the effect to the cause, the aforementioned encyclical of the Pontiff follows from the preceding *Veritatis splendor*⁵, which particularly treats moral behavior, which in order to be righteous must only follow the light of the absolute truth.

Thus, the recognition of the existence of values, and their verifiable or erroneous materialization at any moment, depends first of all on the admission that objective truth can be attained, and secondly that one permit oneself to be guided or not by that assured light of reason. Consequently we find ourselves facing a capital humanistic question.

The repercussions that all of this may have on man's full actualization in life, and consequently on his happiness, are evident. It defines the transcendence of the subject that concerns us here and the necessity to correct wrong tendencies that seem to extend, to the point of becoming generalized, in present-day culture. To correct, however, is not to regress to the position immediately preceding.

This is not to defend along with it – as Karol Wojtyła proposes – falling back into the self-sufficient and anthropocentric "lure of rationalism"⁶, which is, on the contrary, the true cause of today's disenchantment. With an authentic effort, the audacity of once again taking on the deepest of the great metaphysical subjects is now borne by human reason. This is a matter that will become better facilitated once reason adopts an optimistic and confident openness to the transcendental road, opened by that which can overcome reason without opposition. And, in effect, the human mind cannot do this in any other way than through faith: the faith in the transcendental Being who reveals Himself.

Plato has already shown us the way, recognizing in his dialogues his adhesion to that truth – beyond reason – that he could discern from the ancient myths, once

they were stripped of the coincidental, as Pieper has helped us to see⁷. Those truths are certainly not, as this philosopher points out, without traces of a primordial revelation made by God to man, which in its essence is totally compatible with Christian Revelation⁸.

The assent of faith that these truths reasonably require does not imply the servitude of reason, since they affect only that which reason could never attain. On the contrary, it respects its autonomy, which – as Professor Llano indicates⁹ – cannot be understood as independence. They constitute an extrinsic and superior reference with which one can always contrast the achievements of reason in order to avert possible deviations, so that, should they occur, reason might look to correct them by its own means. Furthermore, by presenting a more elevated reality, they continuously stimulate reason and compel it to set goals never before imagined.

The possibility that some of the evolution of thought has resulted in a sort of “light”¹⁰, weak¹¹ or superficial philosophy does not imply that this is the only possible outcome. Nor does it mean that one must follow it “if one wishes to be in tune with the spirit of the time,” as dictated by this Hegelian remembrance, present in today’s artists who want to be cultured and “authentic.”

Rather, today we can assert, and not from already exhausted points of view but from others that surpass them or that could even be considered timeless (those transcendental references indicated earlier), that so-called “time” possesses the spirit of the men who live, think and act in it; it is a product of them, and not the reverse. And it is obvious that man should come forth at all times to live in truth, thinking and acting in the only way that guarantees him coherence with his being, and thus with happiness.

That said, however, it is not possible to erase – nor it is prudent to ignore – the heritage that man carries with him: the culture that surrounds him, in which he was molded and in which lives. Aided by those conditions mentioned, man has within himself the means – his rational intelligence and his free will – to attempt to correct prior excesses and present circumstances. Moreover, the self-awareness developed in the present (as a product of the knowledge of and reflection about history and thought from the past), places him in optimal conditions to approach ever more closely a balanced position.

Every cultural situation brings with it the emergence of values that, in contrast, tend to emerge from those that were distorted in the immediate past, that is, from those that were once strongly proclaimed but which deviated in their ultimate material form, thereby degrading them. The equilibrium will come into being through a steady pursuit of those positive elements that can be found in contemporary trends, which includes not considering old fashioned what was true among yesterday’s values.

Once the latent peril of what was previously at the forefront is unmasked, there is no longer any reason to fear a harmful influence. There is no reason for taking flight blindly toward whatever is different, toward whatever will somehow be opposed, even if indiscriminately. Therefore, today we cannot consider the exercise of reason to be the cause of so many past excesses, rather it is the lack of its proper exercise. And it is in this direction that we must progress.

The development of the architectural culture, including the accomplishments of architects, their motivations, explanations and criticism, is not foreign to all of these issues. In some occasions this is because the architect is acquainted with the thought of the Philosophers, and always because he reflects personally and with his own perception, sharpened by his sensibility as an artist, upon the symptoms he perceives in the world that surrounds him. In the final analysis, the labor of the architect ends up being affected by this situation through the works of other plastic artists (painters, sculptors...), of musicians, writers and filmmakers, or at least through the works of other architects.

The architectural response, which the architect gives with his work, is sometimes due (though only occasionally) to an explicit desire to present a spatial and formal metaphor that expresses that thought; other times it is attributable to a simple passion for being with the times, mimicking appearances; and finally it is at times a mere reflection, the product of a deliberate, intuitive manipulation of the same architectonic material with which it is unconsciously in tune.

The same thing that happens with respect to other aspects of contemporary culture occurs in connection with that ambiguity of thought or of behavior, which as we have stated, seems to float in the cultural environment that envelops us. This ambiguity seems to be represented in those architectures in an ethereal and frozen way, a nearly literal metaphor of ice, which is solid and water at the same time.

Although not always possessing the same architectural expression that we are discussing here, cultural concerns of this type are present in the work of some noteworthy architects, protagonists of the current debate, and some of them even theorize about it explicitly.

A Fragile Skin is the transcription of a conference delivered for the first time in Barcelona in the Colegio de Arquitectos de Cataluña in 1995 by the architects Abalos and Herreros. Interested by the appearance of architecture, as well as “to essay a credible or convincing description of our world,”¹² they investigate the subject of *fazades*. And they state: “...the value to deploy, if we do not want to fall into pure simplemindedness, is surely ambiguity, the ambiguity of Warhol, the capacity a language which is not intended to reveal the ‘truth’ has for speaking various idioms at the same time and for crystallizing into different strata in order to communicate with different interlocutors (in fine, to be poetic language).”¹³

This ambiguity is seen as a renunciation of the depth of humanism, impossible today, as an ability to affirm and negate simultaneously. It is an ambiguity which in today’s world is associated with “...fragility as an emerging value opposed to the forcefulness and stability typical of the traditional and modern discourse of architecture.”¹⁴

The renunciation of those values, which have deceived in some sense by becoming contaminated with other properties which in the end come to be viewed more as defects or vices, has as its consequence the emergence of new values. It is necessary to point out that those true values are, as we showed earlier, objective in and of themselves; it so happens that in their practical application –before and now as well – they do not present themselves as such, or in their pure state. The lack of differentiation in our way of expressing ourselves causes us to take what these architectural realizations

show, their concrete value, as real abstract values, and along with the rejection of the former – their defects being evident– the latter are rejected.

Therefore, continues the discussion of our two architects, “...the architectural presence ceases to have that imperative and representational character so characteristic of modern plastic compositions and traditional and/or postmodern groupings, so as to assume another attitude and other values: discretion, the tendency to dissolve or even to camouflage itself, reflection and mutation as mechanisms of adaptation, the minimizing of presence or even dematerialization. And above all simplification, the abolition of the complex as a value.”¹⁵

The harmony with the current situation that we presented earlier is clear, in assured translation to values that can have an immediate application to architecture, therefore they affirm: “All are strategies that have a resonance with fragility, with the transitoriness of our spatial installation and temporal perception, forming a nexus of attitudes capable of orienting its expressive form.”¹⁶

However, it is also clear that these values proposed here – just as those values proclaimed before by modernity – could point to the possibility of a perilous deviation with respect to values. For example, if the cited tendency toward camouflage were to imply a cowardly lack of definition, or if unconditional adaptation were to turn into a total lack of meaning, resulting in the adaptation to the mean, even when it is harmful.

In the case of architecture, as in other arts, the intuition of the good artist and his self-criticism normally prevents these deviations, which nevertheless tend to occur in commercialized architecture which copies indiscriminately from the works of the great creators, the same way it happened in the Modern Movement.

Being the people who decide definitively which among the numerous possible meanings will end up being imprinted, we would like (or we would desire) that the aforementioned architectural quality would in our time come to mean (or to imply) not the indetermination of a renunciation of commitment, but rather harmony, that is, nostalgia and the effort to recover the lost balance.

NOTES

¹ cfr. Paul Scheerbart: “*Glasarchitektur*” Verlag der Sturm, Berlin 1914. He defended the use of walls made of translucent glass block, double glass facade with electric light fixtures in their interior, even with tinted glass, the absence of windows, translucent pavement, and definitively, sifted and tinted lights.

² The Glass Pavilion of Taut, because of its purpose and form, proves less meaningful in relation to the other works with whose study we are involved.

³ cfr. Alejandro Llano: *Audacia de la razyn y obediencia de la fe*, Revista “Nuestro Tiempo” ne 541-542 July-August 1999, pp. 106-107: “...situaciyn mental nueva, caracterizada por el relativismo cultural y por el consiguiente cuestionamiento de una verdad con validez universal”.

⁴ Encyclical letter “*Fides et Ratio*” of the Supreme Pontiff John Paul II to the Bishops

of the Catholic Church on the relationship between Faith and Reason. 14 September 1999, n. 81.

⁵ Encyclical letter “*Veritatis Splendor*” addressed by the Supreme Pontiff Pope John Paul II to all the Bishops of the Catholic Church regarding certain fundamental questions of the Church’s moral teaching. 6 August 1993.

⁶ John Paul II: Encyclical letter “*Fides et ratio*” n. 54.

⁷ cfr. Josef Pieper: “*Über die platonischen Mythen*” Kosel-Verlag, Munich 1965.

⁸ In addition to those indicated by Pieper, some other of Plator’s statements are truly surprising, such as in the *Timaeus*., in which he speaks of “... the universal design of the ever-living God, that he planned for the God that was some time to be,....” cfr. “The *Timaeus* of Plato” Ayer Company, Publishers, Inc. Salem, New Hampshire 03079, 1988 pp. 103-105.

⁹ cfr. Alejandro Llano op. cit. pp 112-113.

¹⁰ “Light Construction” is the name of the exposition organized by Terrence Riley in the Museum of Modern Art in New York. cfr. “Light Construction” The Museum of Modern Art. NY, 1995.

¹¹ A theorization about architecture by Ignasi de Sola Morales Rubiy in *Arquitectura dúbil* under “*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*” Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1995.

¹² *A Fragile Skin* in “*Áreas de impunidad/Áreas of impunity*” Abalos & Herreros. Edita-Publisher Actar. Barcelona, 1997 p. 24.

¹³ op. cit. Abalos & Herreros p. 24.

¹⁴ op. cit. Abalos & Herreros p.30.

¹⁵ op. cit. Abalos & Herreros p.30.

¹⁶ op. cit. Abalos & Herreros p.30

КУЛЬТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ В СИМВОЛИКЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Лариса ТРУШИНА

Культура постоянно актуализирует разные тексты прошедших эпох, в ее синхронном срезе присутствуют (сознательно или бессознательно) глубинные, порой весьма архаические ее состояния. Так осуществляется диалог культуры настоящего с разнообразными структурами и текстами, принадлежащими прошлому. В ходе медленного и постепенного развития система культуры вовлекает в себя близкие и легко переводимые на ее язык тексты. Но в моменты “культурных взрывов”, в периоды смены парадигм семиосфера культуры вовлекает в свою орбиту наиболее далекие и трудно переводимые на ее язык тексты. Этот процесс мы можем наблюдать в культуре XX в., когда в европейскую цивилизацию мощно вторгаются тексты архаических культур и примитива, что приводит систему культуры в состояние динамического возбуждения и толкает ее к саморазвитию и к перестройке своей структуры (1).

Архаические общества оперируют простыми, но емкими по содержанию символами. Эти геометрические универсалии — своеобразный “праязык” человечества, его археписьмо. Современная психология признает наличие как у животных, так и у человека строительного инстинкта. Семантизация форм и пространств у человека развивается на уровне подсознания. Человеческому восприятию мира предпосланы врожденные ритмические перцептивные схемы, связанные со строением тела человека и окружающей его Вселенной; он обладает генетически заложенной способностью восприятия элементарных моделей пространства: паттернов, гештальтов, топологических структур или когнитивных карт (2). Т.о. восприятие человеком геометрических форм является элементарным; выделение контура, цвета, ориентация в пространстве осуществляется врожденными детекторами. Человек уверенно и четко откликается на правильные геометрические построения, легко вычленив, выделяя их из хаотического и неопределенного окружения. Геометрическое обладает особой притягательностью для зрительного и двигательного аппарата, требует минимума усилий для своего восприятия и усвоения и, видимо, поэтому идентифицируется и означает не только быстро, но и достаточно эмоционально обостренно.

Архитектурное пространство также определяется прежде всего геометрическими характеристиками и описывается тремя осями, имеющими свою семантику. Первая из них — вертикаль, восходящая к мировому дереву; вторая — горизонталь, имеющая в своей основе горизонт, мировую реку, текущую с востока на запад; третья — фронталь — вобрала в себя черты первых двух — реки и дерева, идет с севера на юг. Жесткость и непримиримость этих осей смягчается введением диагоналей (3). Три основные пространственные оси пересекаются в одной точке — в центре мира, его середине, начале отсчета времени и пространства. Точка, центр — символический ключ

пространственной и смысловой ориентации в мире. Первый путь формирования поселения — его естественное постепенное разрастание вокруг первоначального небольшого ядра — святилища, культового места, агоры, храма. Это сакральное ядро выступает в качестве компактной точки-центра, нулевой точки пространства и времени, из которой затем разворачивается пространство (4). Сам город также может быть представлен в качестве компактной точки, центра государства-мира (как, например, античный полис). В результате получается ряд вложенных друг в друга изоморфных и изофункциональных структур, каждая из которых моделирует в отдельности какой-либо объект, выполняющий роль мирового центра: очаг — центр дома, алтарь — центр храма, храм — центр города, город — центр государства, государство — центр земли. Из всех этих микрокосмов складывается макрокосм. Точка доходит до пространства как предела своего разворачивания (5).

Этот способ представления пространства — статический, когда человек, оставаясь неподвижным, концентрически описывает вокруг себя фигуры, идеально представляемые как круги, простирающиеся до границ ойкумены, известного ему мира и горизонта. Мир — отвоеванное у хаоса семантизированное (текстуализованное) пространство. Центрическая модель пространства связана с оседлостью. Самые древние поселения делались в виде круга. Круг — символ первых городов древних цивилизаций Востока (6). Т.о. круг предстает в архитектуре и градостроительстве как наиболее универсальный символ, глубоко укоренившийся в памяти человечества. С давних пор на основании круга человек осуществлял гомеостазис, космизацию, биологическое и духовное уравнивание своего микромира с пространственно-временным континуумом, со Вселенной.

Более поздний и сложный способ восприятия и репрезентации пространства, порожденный движением человека, отмеченный фигурами начала и конца, соединенных линией пути, — динамический или континуальный. Он представлен архетипами осевых конструкций: креста, квадрата или прямоугольника.

Два вышеозначенных основных способа восприятия пространства в ходе своего развития могут взаимодействовать и переплетаться друг с другом: осевые конструкции могут набираться из “кривых”, центричных элементов; центричные — строиться с использованием квадрата и прямого угла (пример тому — “Лучезарный город” Ле Корбюзье). Все остальные геометрические структуры архитектурного пространства (многогранники, ломаные линии и т.п.) могут быть рассмотрены как промежуточные, маргинальные, медиативные формы (7).

Пространственная структура любого города подчинена принципу зонирования. Пласты исторического развития города будут обозначены как топохроны. (М.М.Бахтин применил термин “хронотоп” к событийному ряду сюжетной канвы романа, где хронос обозначает временное развитие событий, а топос — их пространственную развертку. При членении текста городской среды термин Бахтина может быть использован, но с инверсией: вперед должно быть вынесено обозначение пространства (топос), затем — времени (хронос), поскольку пространственная структура города познается чувствен-

но-непосредственно, а временная — имажинативно, хотя в системе целого они существуют вместе и неразрывно как топохрон). Каждый из них имеет свой архетип — некий базовый символ, определяющий линии смыслового развития любой из зон города. Если архетипы уподобить генам, кодирующим наследственную информацию, управляющую развитием организма, то из этого будет следовать, что, находясь за порогом сознания, претерпев в процессе исторического развития города серию трансформаций своего символического выражения, архетипы, структурирующие городскую ткань, в превращенной форме бытования и по сей день оказывают влияние на жизнь современного города и горожанина, пусть даже в “сниженном”, десакрализованном виде.

В структуре любого города, имеем ли мы дело с городом историческим или насчитывающим лишь несколько десятилетий своей жизни, прежде всего четко выделяется и оформляется средствами архитектуры и дизайна административный центр, где сосредоточены органы власти. Даже в “новорожденных” городах архитектурное убранство этой зоны освящает ее пространство возвышенной риторикой наиболее монументальных и архаичных стилей. Архетипы властных структур города наиболее явно выступают на поверхность и легко прочитываются, поскольку зона власти — наиболее древняя, консервативная и серьезная часть городского пространства, сохраняющая свою сущность — запечатление, фиксация существующего порядка и социальных отношений, трактуемых как космический миропорядок, — в течение многовекового процесса развития города практически в неизменном виде. Наличие пространства власти — первый и обязательный признак города, отличающий его от поселений негородского типа и концентрирующий в себе его смысловое содержание.

С распадом синкретического единства институтов древних культур светская и сакральная власти обособляются друг от друга, требуя для себя отдельных пространств: храм отделяется от дворца, культ — от власти, а боги — от царей. Развитие общества создает определенные различия во внутреннем содержании жизни под эгидой сакральной или светской власти, хотя любая власть, будь то теократия или партократия, носит харизматический характер, поэтому оба вида власти в новоевропейской культуре сохраняют ряд общих черт: консервативность, направленность на сохранение и поддержание существующего порядка и, следовательно, наибольшая структурность, четкость и выраженность, ориентация скорее на прошлое, традиции, нежели на будущее. Для зоны власти всегда характерен размеренный, регламентированный, ритуализированный и в высшей степени насыщенный культурными смыслами ход жизни, т.к. усилия носителей власти любого рода направлены на сохранение статуса, на адекватную передачу социального опыта из поколения в поколение, на приобщение человека ко всеобщему, в роли которого для церкви выступает Бог, абсолют, а для дворца — целое государства. Это зона четко выраженного стиля — как в архитектуре, так и в искусстве декоративного убранства интерьера, в одежде, веяниях моды. Даже в новоевропейском целерациональном обществе, где в обыденной жизни в целом ведущим является принцип индивидуации, в зонах власти дает о себе знать архаический принцип партиципации, управляющий жизненными процессами в традиционных культу-

рах и приобщающий человека ко всеобщему, вечному. Это связано с тем, что наиболее реликтовым, древним, глубже других закодированным в природе человека архетипом является стремление к защите, убежищу, в котором он может укрыться от огромного, неизведанного и устрашающего мира, где он может быть уверен в безопасности, сохранности своей жизни и не бояться завтрашнего дня, рассчитывая на стабильность и неизменность существующего порядка. Жизнь под эгидой власти связана с особым механизмом действия информационных коммуникативных устройств: их направленность на сохранение и последующее воспроизведение, а не на приращение информации (8).

Власть в современном обществе приобретает дисперсный, распыленный характер. Вместо жесткого, фаллического образа грозного Отца, характерного для тоталитарных режимов XX в., власть принимает мягкий облик заботливой и любящей матери. “Горячие” средства массовой коммуникации, согласно М.Маклюэну, замещаются “холодными”, завлекающими, одаривающими, развлекающими и соблазняющими, действующими по принципу “тотального снятия напряжений в матерински-гармоничном обществе” (9). Однако за нежным обликом Матери все же угадывается репрессивный образ Отца, вынуждающего человека консолидироваться в общество, слиться с ним. Принуждение здесь осуществляется через потребление, порождающее все новые и новые желания. Фигура Отца и традиционный репрессивный характер власти визуально выражает себя в способах организации зон власти в современных городах. Учреждения органов власти в различных ее проявлениях по-прежнему размещаются в центре города, и глаз горожанина среди затесненности, пестроты и визуального шума исторических городов или, напротив, в монотонной, малоинформативной среде городов сугубо современных неизменно и безошибочно выделяет особые зоны тишины, порядка, повышенного уровня символичности, пристойности, комфорта. Внушительная респектабельность органов власти заявляет о себе не только размахом и качеством архитектурных сооружений, но и особым характером мощения прилегающей территории, ровностью подстриженных газонов, затейливым фасоном фонарей, мусорных урн, ограждений и пр. Подобного рода качества отличают и жилые дома людей особо привилегированного статуса. Идеино-эстетическая ценность и значимость городских пространств нарастает по мере приближения к этой зоне. Зоны власти недоступны “непосвященным” — всем своим строем они предупреждают о том, что “посторонним вход воспрещен”, всегда очень четко и недвусмысленно маркируются. Как правило, зоны власти располагаются в историческом центре города, в наиболее обжитых, комфортных и красивых местах, в бывших особняках или дворцах, присваивая себе их декор и символы, насыщая их новым смыслом, добавляя символику нового образца и обретая т.о. ореол “дворца” правосудия, наций и т.п. вместе с соответствующими историческими аллюзиями. Эти пространства меняют формы человеческого поведения — от одежды до жестов. Приближаясь к ним, человек внутренне концентрируется и испытывает нечто вроде “священного трепета”, архетип которого — страх перед могущественными силами, правящими миром. Поэтому даже в наших российских городах зоны власти отличаются

повышенной сопротивляемостью вандализму и разрушению, сохранностью, консервативностью (что вообще отличает власть во все времена), стойкостью по отношению ко всеобщей средовой нивелировке. “Приемы организации пристойной, порой чопорной официальной среды весьма ограничены и однообразны” (10). Консерватизм властных структур способствует тому, что в визуальные формы зоны власти проникает только то, что проверено временем и апробировано практикой градостроительства.

В процессе разложения синкретизма архаических культур и отделения друг от друга пространств храма и дворца (т.е. сакральной и светской власти) из храма выплеснулось наружу и обособилось также пространство торжища, давшее начало топохрону площади. Это пространство стало основой общественной жизни, сценой публичных действий.

Если храм и дворец были ориентированы на вечность, стабильность, на мифологическое время, в котором повторяется один и тот же событийный цикл, то сфера социальности, напротив, являет собой динамичное пространство непрерывных изменений, поскольку здесь протекают коммуникативные процессы во всем их многообразии, связанные не с сохранением и адекватным воспроизведением информации, а с ее приращением. Возможна коммуникация как обмен вещами (товарами) и как обмен идеями (порождение и циркуляция слухов, передача социальной информации). Долгое время рынок на площади был основной информационной средой города — в каком-то смысле он явился прообразом современной массовой коммуникации. Все новое рождалось и апробировалось именно в этой зоне, чтобы отсюда распространиться на другие.

Следующий момент, характерный для жизни площади, — ориентация на зрелищность. Житель античного полиса уже мог отстраниться от всеобщей вовлеченности в ритуализированную жизнь, мог иметь свой ракурс рассмотрения, свою точку зрения на совершающиеся события и на то, в какой форме они происходят. Хотя, бесспорно, мифологическое восприятие мира и ритуализированные формы жизни еще преобладают в сознании древнего грека или римлянина. Первые проявления публичной жизни — судебные процессы, выступления ораторов, совместное принятие судьбоносных для города и его жителей решений, будучи непосредственным продолжением ритуальных действий, зачастую облакались в соответствующие формы с обязательной апелляцией к богам, жертвоприношениями, мольбами, клятвами и т.д. Однако сама греческая (и произвольная от нее римская) мифология претерпевала процесс постепенной рационализации и эстетизации, выдвигая на первый план красоту, пластичность, антропоморфность (более того — полную идентичность человеку), индивидуальный характер и облик каждого из второго поколения греческих богов, именуемых олимпийцами. Рационализация мифологии исподволь разрушала принцип партиципации и освобождала место для зарождения философии и научного знания, основанных на принципе индивидуации и детерминации (причинно-следственной связи всех событий в мире).

Площадь в отличие от улицы, всегда ведущей куда-либо и воплощающей архетип пути, располагается на перекрестке — в том месте, где сходятся все дороги. Поэтому площадь — место пребывания, самоцельного гуляния, лицез-

рения людьми друг друга. На площади родился прообраз того, что в XX в. стали называть рекламой, индустрией культуры или шоу-бизнесом.

В современной городской среде (модернизм и постмодерн) возвышенное, серьезное отношение к поэтике городских пространств прошлого игровым образом снижается, переворачивается и сменяется ценностями потребления, комфорта и развлечения. Топохрон площади, издревле связанный с тяготением к новизне, неожиданности, игре здесь выявляет себя в полной мере. В основе его лежит архетип праздника, карнавала, ярмарки — специфически городской феномен, сложившийся в качестве компенсации утраченных природных циклов, определяющих и ритмизирующих жизнь архаических обществ земледельческих цивилизаций. Современный мир — мир моды, коммерции, игр и развлечений. Игра избавляет человека от стресса сверхрационального современного мира. Сегодняшние публичные пространства создаются специально с намерением социального и коммерческого успеха, с желанием доставить максимум удовольствия людям и извлечь при этом максимум прибыли.

Зона церковной и государственной власти противостоит сфере социальности как сакральное — профанному, высокое — низменному. Архетипом этого отношения является представление о трехчастном строении мира, нашедшее свое отражение в архетипе мирового дерева или горы: на вершине его в заоблачной выси обитают боги. Похожим образом сыны и выразители их воли на земле — власть предрежащие — живут в центре города (горизонтальная планировка города обычно является проекцией вертикальной иерархии мироздания). У подножия горы (дерева) проходит земная жизнь людского племени со всеми их повседневными нуждами, тяжким трудом и лишениями. Наконец, в мрачных недрах горы (или среди корней мирового древа) живут суровые и страшные обитатели подземного мира, требующие к себе бережного и осторожного отношения, дабы не возбудить их гнева: многочисленные хтонические чудовища, тролли, гномы, духи предков, разного рода волшебники. Эти существа не являются добрыми и милосердными, но без их вмешательства, помощи, поддержки люди вечно пребывали бы в диком, животном состоянии: не знали бы огня (а, следовательно, и культуры), ремесел, земледелия, медицины, не владели тайнами земных недр. Подземный мир в горизонтальной планировочной структуре города представлен его периферией — зоной промышленности и ремесел, а также т.н. “дном”. Архетип этой зоны — огонь, кузница Гефеста.

В архаических обществах люди, связанные с физическим трудом, имеющие дело с огнем, режущим и т.д., — гончары, кузнецы, скульпторы и пр. — традиционно выселялись на периферию поселения или города, в пространство под “мировой горой”, ибо они, подобно Демиургу, творили нечто новое, никогда ранее не бывшее, и вдыхали жизнь в свои творения. Следовательно, они — маги, колдуны, под властью которых находятся могущественные духи. Общение с последними может обернуться несчастьем для простого смертного. Сила кузнеца в том, что он — не рядовой человек, он заклинает грозных подземных духов от лица рода в целом. Отсюда проистекают представления о рабочем классе как демиурге истории. Являясь существом политическим, коллективным, он сам творит “прекрасный новый мир” от

лица коллектива и поэтому не нуждается в индивидуальном характере дома, его декора, утвари. Символика труда сливается с символикой быта. Утопии функционалистского движения основывались именно на этом допущении и проектировали город, рассчитанный на общество равных как социальную структуру будущего. Облик жилых сооружений стал производным от внешнего вида и структуры промышленных корпусов, фабрик и заводов. Их окутала общая культурная аура, не всегда осознаваемая, но тем не менее присутствующая и зримо являющая себя. Технологизированный, “функциональный”, пластически упрощенный облик рядового жилья также отвечал требованиям экономичности и дешевизны строительства, т.к. такие дома возводились из стандартизированных деталей путем сборки из дешевых строительных материалов, не требуя больших затрат на возведение.

Образ кузницы Гефеста, подземелья под “мировой горой”, иначе говоря Ада, многолик: он может быть понят как душное, замкнутое пространство греха и преступления, из которого нет выхода — в районах безликих новостроек, как правило, преступность выше, чем в исторических частях города. Либинозная энергия воображения, не нашедшая каналов для реализации в монотонном окружении, выплескивается наружу деструктивными импульсами. Ад — это и бесконечная серая череда одних и тех же событий, темная “банька с пауками” на все времена, скука и безнадежность — ничего не происходит и ничего не меняется. Это описание Ада вполне соответствует отмеченным печатью молчания “спальным районам”.

Четвертый топохрон городского пространства связан с тяготением власть предержащих к саду. Оно порождено ощущением сакрального характера зеленого массива, поэтому и парк в Версале, и разбивка Летнего Сада в Петербурге, и устройство дворцового сада Екатериной II, и обширная садово-парковая зона за пределами Петербурга — все это показывает бессознательное архетипическое тяготение носителей власти, а вслед за ними и всех остальных сословий общества к пространству, в котором они ощущали наибольшее приближение к райской жизни.

С райскими садами связан по своему происхождению и один из древнейших архетипов, к которому мы уже обращались, — мировое древо. Райское древо познания добра и зла цветет и благоухает, радует глаз и плодоносит, несет на себе яблоки, но по нему же взбирается дьявол в облике змея-искусителя, поэтому с садом связана тема грехопадения, почему сад легко превращается из священной рощи в свою противоположность — рекреативно-зрелищное пространство, продолжение и придаток площади. Общественные парки становятся местом гуляний, аттракционов, веселья, громыхающей музыки. Воздвигнутые в парках пестрые, шумные сказочные городки одинаково рады как детям, так и взрослым, подвергающимся здесь инфантилизации. Т.о. круг замыкается, и мы возвращаемся к святой невинности — архетипу ребенка (именно ребенком воспринимается представитель народа со стороны власть предержащего благодетеля, призванного заботиться о нем и выбирать для него дозволенные “игрушки” и способы наслаждений). Понятия “детство”, “сад” и “рай” нерасторжимы — не зря понятие “детский сад” сохраняет устойчивость в европейских языках.

THE CONSTANT SYMBOLS OF CULTURE IN URBAN AREA

Larisa TRUSHINA (St. Petersburg)

The paper deals with the problem of the presence of constant cultural symbols in Urban Areas of various historical epochs. These symbols refer back to two main archetypal patterns: the World Mountain and the World Tree. Their structure is triple: the invisible line divides the upper part of the tree or the mountain where gods inhabit from the lower one where people live as well as from the underground part which is the asylum of the lowest demonic forces of the cosmic hole. The author asserts that the plan of the city reflects the structure of the world mountain or the tree taken in horizontal projection. Thus the central part of a city corresponds to the head of the mountain and contains the main temples (inhabited by gods who are the patrons of the site) and the governmental residence. The next part includes the dwellings of the common people and the last one is the industrial suburb. The suburbs have their own archetypal symbol - the subterranean smithy or even the hell. The professions of a smith or a potter which have connection with fire were treated as magic or infernal and their workshops were traditionally located at the edge of a settlement. The last part of the city analyzed in the paper is the so-called green-district which refers back to the archetype of paradise. The author maintains that former sublime images of city parks and gardens are now spoiled by their conversion into the places of mass recreation.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лотман Ю.М. Память культуры // Язык. Наука. Философия. Вильнюс, 1986. Его же. Культура и взрыв. М.,1992.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.,1974. Его же. Динамика архитектурной формы. М.,1976.
3. Боков А.В. Геометрические системы в архитектуре// Семиотика и язык архитектуры. М.,1991.
4. Бархин М.Г. Город. Структура и композиция. М.,1986.
5. Желева-Мартинс Д. Семантика архитектурной формы // Семиотика и язык архитектуры.
6. Бархин М.Г. Ук. соч.
7. Боков А.В. Ук. соч.
8. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.,1973.
9. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.,1995. С.140.
10. Адаскина Н.Л. Образно-художественные аспекты городской среды: к проблеме средового образа // Городская среда. Дизайн. Архитектура. Ч.2. М.,1990. С.126.

ФОРМИРОВАНИЕ ГОРОДОВ

Светлана ВЕСЕЛОВА

Любой город обладает инфраструктурой — организованным полем возможных конфигураций контактов и сообщений. В данной статье я пытаюсь построить картографию становления порядков двух городов, ставших судьбой Европы, — Афин и Рима.

В слове “город” слышится глагол “городить”. Но между чем и чем проходит ограждение? В греческой островной культуре оно отделяло землю от моря, космос от хаоса, элина от варвара. У Фукидида polis ещё сохраняет смысл крепости, цитадели, хранящей мир и покой тех, кто живет внутри него. Город — дева, город — обжитый мир. В план греческого полиса заложено округлое, ограниченное, предназначенное для отбора удачных форм, их возделывания и культивации. “Ты храним океаном”. Словом, свои — внутри города, за его пределами — чужие. Мир устроен Софией, отгорожен ею от вселенской стужки; то, что находится за его пределами — не дело ума философов. Так говорит Пифагор, впервые произнесший слово “философия” и назвавший себя философом. Но это была лишь первая степень упорядоченности, ибо внутри полиса грек имел дело уже не космосом и хаосом, но с законным и беззаконным.

Полис был ещё и сферой политики, силой своего закона он делал неравных по фюзису равными по номосу. Опять округность: nomos — круг, округ, впрочем, как и русское слово “закон” — кон, круг, круговая порука. Агора и рыночная площадь искусственным образом выравнивали естественное неравенство, вписывая граждан в свои круги, в условия негосподства, неразделения на правителей и подчиненных. Таким образом, полис обладает упорядоченностью $n+1$ порядка: он окружен стеной, отделяющей граждан полиса от чужеземцев, и снабжен правовой защитой, регулирующей отношения граждан внутри полиса. По Платону Государством должны править философы, руководствуясь хороводным принципом. Полис — это сферы и концентрические окружности, исчисляемые по законам геометрии и пифагорейского Числа. Здесь начало города геометрии, идеальные предметности которой могли удерживаться только внутри поля, открытого греками.

Латинский термин ciuitas, по свидетельству Бенвениста, не имеет ничего общего с греческим polis и обозначает совокупность, множественность, смесь. Действительно, Рим возник из смеси латинян, альбийцев, троянцев, этрусков. Рим — прежде всего военный лагерь, готовый к нападению, захвату, а не оборонительная крепость (как полис, кремль, бург). В основе градостроительного плана Рима лежит не круглое, а крестовидное (символ гораздо более древний, чем христианство). Крест — нечто стремящееся прежде всего к территориальному расширению, экспансии, а не к ограничению, селекции, культивированию и удержанию своих границ. (О двух типах культур рассуждает Лотман: культуры первой степени упорядоченности, направленные

на содержание, противопоставляют себя неупорядоченности, космос — хаосу и мыслят себя как начало активное, которое должно распространяться, а некультуру рассматривают как сферу своего потенциального распространения. Культуры же с упорядоченностью $n+1$ степени, направленные на выражение, противопоставляют себя не хаосу (энтропии), а системе с отрицательным знаком. На первое место здесь выступает оппозиция “правильное-неправильное”. Такие культуры стремятся не к миссионерству, но к замыканию в себе и культивированию форм).

Рим растет, принимая греков, сирийцев, финикийцев, африканцев. Его границы всегда рассеиваются той же множественностью, что их укрепляет, ибо Рим ничем не брезгует, ни от чего не отраничивается, он — весь на границах, на пересечении дорог. “Все дороги ведут в Рим” (через 19 ворот к городу подходили 23 важнейшие дороги), но ни одна не выведет из него, потому что Рим бесконечен. Изначально его границы были проложены таким образом, что он превосходил их. Здесь с самого начала — Империя. С другой стороны, такой способ проведения границ помещает чужого вовнутрь, заставляет постоянно выискивать чужого среди своих. Не случайно первые Гетто возникли в Риме.

Вместо греческой традиции симметрии и замкнутого круга (порядок — космос, пропорциональность, гармония, тавтология, причины и следствия — Эдипов цикл), здесь изначально властвовала концепция линейного движения, линейного представления о существовании. Марширующие римские легионеры. В масштабах расширяющейся Римской империи человеческое перемещение и впрямь становилось безвозвратным. Размыкая греческий круг, римский принцип линейности стремится уравновесить свою безответственность по отношению к прошлому детальной разработкой будущего. Здесь человека судьбы сменяет человек проекта. Римлянин не возвращается, лучшее у него впереди. Результатом является либо “предсказание задним числом”, либо социальный утопизм, либо идея вечной жизни, т.е. христианство. Так, римский крест стал предтечей креста Спасителя. Здесь мироощущение оседлого грека, хранимого сферами и концентрическими кругами — космосом, полисом, номосом, алтарем, амфитеатром, стадионом, домашним очагом, кастрюлей, киликом — невозможно, ибо любой римлянин изначально номад без роду и племени. Изгнанный из полиса грек был обречен на блуждания как проклятье. Детерминировать римлянина было невозможно. Ибо арматурой Рима была не столько архитектура, которая, организовывая пространство внутри города, обеспечивала терминологией, термами, очерчивающими локусы общественной жизни, сколько акви- и виадуки, канализация, дороги — коммуникационная система. В Риме инженеры и легионеры знали больше, чем философы. Словом, Рим — это не столько соотношение мест, где протекала общественная жизнь (бани, стадионы, театры), сколько трасса.

“Если греки при основании городов особенно удачно достигали цели в стремлении к красоте, неприступности, наличию гаваней и плодородию почвы, то римляне как раз заботились о том, на что греки не обращали внимания, — о постройке дорог, водопроводов, клоак, по которым нечистоты можно было спускать в Тибр” (Страбон. “География”). В 451 г. до н.э. появляется специальное

законодательство по дорожному строительству — “Таблицы Права”, регламентировавшие ширину дорог на прямолинейных и криволинейных участках: грунтовые, гравийные дороги, деревянные гати в заболоченных местностях, шоссе, покрытые бетоном в несколько слоев или тесаными каменными плитами — такова иерархия римских дорог (Система дорог и была таблицей Римского права — этой конституирующей модели для государств Европы). За шесть веков древние римляне построили грандиозную империю дорог. Каждый император, цензор, военачальник, прокуратор считал за честь сделать свой вклад в их совершенствование. В названиях важнейших традиционно сохранились имена создателей; *виа Аврелия*, *виа Клавдия*, *виа Фламиния*. Любой город Римской империи приобретал значимость только будучи включенным в систему магистралей, по которым циркулировали богатства, знания, слава. Отсюда крылатое выражение “*via est vita*”, “дорога есть жизнь”. Завоевать для римлян и значило проложить в чужой местности свои пути, а именно, образцовую римскую дорогу: кладка из крупных камней, прямизна осей, доминирование в ландшафте. В горных районах римляне делали глубокие выемки или возводили подпорные стенки большой высоты только для того, чтобы сохранить прямолинейность дорог. Пусть придется прорубать тоннель, пусть уклоны порой будут слишком круты, лишь бы оставался непоколебимым “канон прямизны”. Лишь в лавиноопасных местах и районах оползней римляне шли на то, чтобы изогнуть дорогу серпантинном. Тогда на исследование будущего маршрута отправлялся особый отряд, наблюдавший и фиксирующий направление и силу ветров и лавин, количество осадков. В остальных случаях диалог с рельефом, геологическими особенностями местности, силой течения рек превращался в монолог Римской дороги. Из-за таких дорог и римский колесный транспорт не имел вращающихся центральных осей, отчего колеса не могли поворачиваться, скользили, ломались... “Бесповоротная римская дорога” была мировоззрением римлян от Вергилия до Александра Македонского.

В соответствии со строгой прямизной римских дорог осуществлялась планировка лагерей легионеров: на ровной местности, на перекрестке (под прямым углом) двух артерий *cardo maximus* и *decumanus maximus* находилась площадь, на которой помещалась палатка военачальника и святилище. *Виа претория*, устремленная к претории (палатке полководца), пересекалась с такой же негибкой *виа Трансипалис* (опорной дорогой внутрилагерной транспортной структуры). “Многие города Англии хранят в окончании своих имен воспоминание о своём происхождении от римского лагеря *castra*: Манчестер, Ланкастер, Уинстер и т.д.”. Рим станет той матрицей, которая будет воспроизводить себя в Европе на протяжении тысячелетий. “Рим — вечный город”. В юридических практиках, в гражданских и военных установлениях Рим обнаруживается как конституирующая модель. И всё же в планах геометрически регулярных городов — военных лагерей римского типа — прячется сеть. Рим отличался от Афин как геомерия от геометрии (понятия, сопоставляемые А. Секацким). Латинское *stich* подразумевает движение в пункт, где происходит метаморфоз, непосредственное, а не

созерцательное приобщение к истине, где переплетаются ведомое и неведомое, воображаемое и реальное.

Организация полиса предохранялась от хаоса двойной системой защиты — возведением порядка во вторую степень. Сначала разграничение суши и воды, своих и чужих, бытия и небытия т.е. удаление из хаотических флуктуаций — разметка границ города, выработка стиля поведения. И лишь на втором шаге открывается путь к многообразию его проявлений — обустраиваются места внутри полиса: ареопаг, агора, акрополь. Не случайно после Пелопонесских войн Перикл обращается к афинянам с речью: “Благополучие целого государства более выгодно для частных лиц, нежели благополучие отдельных граждан при упадке всего государства. Ведь если гражданин сам по себе благоденствует, тогда как государство рушится, то он гибнет вместе с государством”. Действительно, афинская сборка была такова, что в ней можно было спастись самому, только спасая всех, а именно инстанцию вкуса, стиля, не пропускающего чужеродные элементы дальше отстойника. За полисом как топикой поведения на ореопаге и агоре стоял еще полис как стиль жизни афинянина, который и был той первой степенью порядка, удерживающей от вовлечения в непрерывность метаморфоз. Кризис полисной организации выражался не столько в экономических факторах, сколько в последовательном разрушении административных, культурных и культовых функций старого города. Римская сборка лежит ниже этой первой степени упорядоченности стилем. Рим возник из смеси: неразличность краев в пространственно временном континууме, общая размытость контуров не позволяла удерживать одну степень реальности, и виртуальный город сохранил в себе исходный заряд к бесконечным трансформациям. В отличие от Афинской Римская сборка возникала из эклектической неопределенности, а не из уже сложившегося порядка народа. Как собрать коллективное тело в таких условиях? Когда каждый народ поклоняется своему богу, местом сборки коллективного тела вряд ли станет храм. Строительство дорог (от финансирования до непосредственной реализации) становится, во-первых, “общим делом” Рима, а во-вторых, способом покорения и познания мира через приведение многообразия к прямолинейной и бесповоротной римской дороге. Вся греко-иудейская мудрость дошла до нас по дорогам Рима. Латынь на протяжении тысячелетий ассимилировала, приводя к себе как к общему знаменателю всё иное в качестве недо-языков, недо-логосов. Однако прямолинейность и бесповоротность Римской дороги коррелировала с изворотливостью и лавированием государственной политики. Ах, не была ли Дорога лишь маской, за которой скрывалась Империя-сеть, Империя-гидра! Впрочем, как и жизнь римлянина, — хорошо разыгранный спектакль. “Какой актер умирает”, — были последние слова, произнесенные Нероном. Рим, заимствовавший греческую мифологию, разыгрывающий роль “элина”, реализовал своим существованием то, чего греки, впервые выделившие человека в его статуарном великолепии, так опасались, а именно, миф о Нарциссе, залобовавшемся потоком становления, да так и не смогшем отвести от него глаз.

Для того, чтобы как-то координировать свои непрестанно множащиеся части, Рим должен был превратиться из *urbs* в *orbis* (да, в отличие от Афин, здесь возведение здания (*urbs*) предвосхищало стиль строительства (*orbis*), примером чего может служить римский Пантеон. И всё же для того, чтобы заставить вращаться метрополию вокруг своей орбиты, Рим должен был стать *orbis* — изгибом, вогнутостью щита, колесом фортуны, глазной впадиной. Иначе говоря, необходимо было согнуть сеть отношений, образовав вогнутость, впадину, заставить коммунальную сеть *видеть*. Именно Рим сделал принцип видения конституирующей моделью для всей европейской культуры: знания (наблюдение), власти (надзор), желания (подсматривание).

Афины раскинулись вокруг выпуклости холма, на котором размещался Акрополь, призывавший внимать власти как голосу/логосу свыше. Здесь сущее выстраивается по степени восхождения в логосе. “Рим — город на семи холмах” строился как сеть наблюдательных пунктов и укреплений. Иначе говоря, если греческий *polis* был лабиринтом уха, слушающего голос свыше, то Римский *orbis* — принципом зрения как такового, того, что зрит. Рим — империя глаза, который видит вперёд, вдаль, в перспективу, устремляясь в мифическую точку, которую нельзя вообразить без переноса за границу видимого, где Рим уходит из Рима, воплощаясь в Константинополе, Москве, (да какая европейская столица не пыталась отстроить себя Римом?), рискуя иссякнуть в экспансии. Если Асторполис слышит и созерцает своё отграниченное и выстроенное статуарное тело, то форум Романум зрит, пытаясь схватить границы, определившие его, и сплывает, бессильный увидеть их. Ибо границы Рима полагались не как контур ограничения, или терминологическая сетка определённых идеальностей, но как множащиеся различия в различии — морфологические переходы, перетекания в себе, на которые была наброшена маска геометрии.

Афинская хартия стала судьбой Европы лишь на уровне недостижимого идеала, к которому стремились. Подлинной же судьбой, крестом вропейских городов стал Рим. Сеть флуктуирующих форм, мастерски законспирированная геометрическим проектом — подавляющей своей прямоотой и правильностью римской дорогой. Поэтому любой шаг на пути становления геометрического Телоса то и дело вовлекал в виртуальное движение и все фрагменты и сегменты какого-то другого Телоса, ему предшествующего, его пронизывающего и его преодолевающего.

CITY FORMATION

Svetlana Veselova (St. Petersburg)

Athens and Rome are the names of two cities, two building charters and two city strategies which became the destiny of Europe.

The Latin *civitas* has nothing in common with the Greek *polis* and means *totality, mixture, multitude*. Rome was a unity of different tribes. First of all it was

a camp, ready for invasion, capture, not for defence (as kremlin, polis, burg).

The polis organisation had the double system of chaos prevention: first the dividing into water and land, friends and enemies, entity and nonentity. Only then the formation of Athenian style of behaviour began with a great number of its manifestation- areopag, agora etc. The Athens charter became the destiny of Europe only of the level of Ideal, but the Real destiny of European cities was Rome. Just every European capital compared itself with it. There is a cross, not a circle at the base of Rome building plan. It strove for territorial extention and grew due to Greeks, Africans, Syrians. Rome consisted of roads and borders. All the roads lead to Rome but there is no one to lead back. This is the principle of Empire.

ОБРАЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ КАК “СВОЕГО ИНОГО”*

Анна КОНЕВА

Проблема индивидуальности стала одной из наиболее актуальных в современной философии и культуре, исследование экзистенции и творческих сил человека, его взглядов и устремлений, того, что его беспокоит и задевает, что ему снится и о чем он мечтает, исследование *индивидуального бытия* значимо для нашего века, определяет его “теоретическое лицо”. Как известно, изменения культурной реальности мгновенно и явно отражаются в художественной культуре — “зеркале”, в котором культура может взглянуть в собственный лик. Именно в художественной культуре рождаются и сохраняются идеалы личностного определения человека, выявляется и демонстрируется индивидуальное, то, что недоступно рациональному осмыслению. Иные “языки переживания”, на которых мы говорим в искусстве, позволяют увидеть и осмыслить то, что обычно скрыто за вуалью мимолетности состояния или маской обыденности типичного.

Индивидуальность предстает перед нами как особое *качество бытия*, “проявленная бытийность”. В таком понимании индивидуальность художника не сводится к обыденному восхвалению своеобразия его манеры, уникальности таланта, особенности переживаний, она не может быть рассмотрена ни как совокупность его характеристик в психологическом плане, ни как его единичность в мире бытия, в плане философском, ни как его судьба, в плане экзистенциальном. Когда мы говорим об индивидуальности художника, мы не предполагаем рассматривать специфику его привычек и те особенные условия, в которых он творит: Бальзак, как известно, писал по ночам, поставив ноги в таз с водой, и пил кофе, Пушкин любил скакать на коне, обдумывая свои творения, а Маяковский ходил из угла в угол своей комнаты. Индивидуальность художника не может быть сведена к милым причудам, умноженным на большой талант. Индивидуальность художника как проявленная бытийность есть его индивидуальность как деятеля и как делателя, та особая активность его творческого Я, которая овладевает им самим как *иная натура*, изменяя *этого* индивидуального человека, личность, делая его Художником.

Исторически индивидуальность художника не только по-разному оценивалась в культуре — от запрета авторства до апофеоза Автора, до требования “умереть, закончив книгу, чтобы не стоять на пути текста” (У. Эко), но по-разному проявлялась и в самом творчестве. Индивидуальность требует специфического анализа, она не может быть изучена привычными нам средствами мышления. Чтобы “схватить” ее сущность, мы должны построить *образ* творческой индивидуальности, разять его на те *модусы*, из которых он складывается, *модусы* творчества, которые структурируют проявления творческой индивидуальности и выводят ее на уровень исследовательского анализа.

Образ индивидуальности художника складывается из сложившихся представлений о сущности творчества, а, значит, модусами проявления творческой индивидуальности будут степени овладения собственной креативностью, актуализации ее в мире культуры как “своего Иного”.

Первый модус — овладение определенными навыками искусства как *ремесла*. Исторически он соответствует древнегреческому пониманию искусства как ремесла, как *techné*, которое обозначало умение сделать какой-либо предмет, дом, повозку, кувшин, статую или картину, также *techné* обозначало умение руководить войском, обмерить поле, убедить слушателей и т.д. Умение основывается на знании правил, законов данного вида искусства. В древности, как известно, понятие правила входило в понятие искусства, творение чего-то без правила, по вдохновению или следуя своей фантазии не было для древних искусством, напротив, было его противоположностью. Но в любое время занятие определенным видом искусства требует умений, навыков и знаний. Человек, чувствующий призвание живописца, прежде чем взять в руки кисть, чтобы выразить на холсте свои мысли, чувства, фантазии, берет уроки рисунка, композиции, колористики, музыкант должен овладеть своим инструментом, усвоить законы контрапункта, танцор тренирует свое тело...

Этап овладения навыками ремесла оказывается частью обязательного пути художника к открытию собственной индивидуальности. Изучение биографий художников позволяет заметить, что необходимый период ученичества был для каждого из них по-своему важен. Например, О. Ренуар был, по свидетельству его сына, “околдован ремесленной стороной своей работы”. Воплощение ремесленной стороны искусства он видел в средневековом искусстве резчиков по камню: “какая свобода! Нечего заботиться о том, что рассказываешь, поскольку это уже сделано сотни раз до тебя. Главное — освободиться от сюжета, избежать повествовательности, а для этого надо выбирать что-нибудь знакомое всем: еще лучше, если нет вообще никакого рассказа!”¹. Влюбленный в цвет Ван Гог целых два года воздерживался от краски, овладевая рисунком, стремился “стать хозяином своего карандаша”, считая рисунок “становым хребтом” живописи. Овладение формой и приемами ее построения формирует индивидуальные черты художника прежде, чем он выразит свою индивидуальность вполне. Ф. Жюллиан, сравнивая периоды ученичества Энгра и Делакруа, отмечает, что глубокое различие между ними отчасти объясняется тем, какие именно картины каждый из них копировал в свои двадцать лет. Конструируя собственную индивидуальность, художник обретает себя через *свое Иное*, “личность художника жаждет упрочиться, выразиться и раздвинуть *свои границы через “другое”*. Но это “другое” должно быть ей созвучно. Поэтому *выбор* художником круга предметов, “тех, что он любит”, к которым питает пристрастие, есть *условие самоопределения художественной индивидуальности*”². Полагание предела, границы существенно для культуры, которая возникла и возникает именно на границе “своего” и “иного”, и овладение собственной сущностью, как для культуры, так и для отдельного человека, *индивидуума становящегося*, художника, обретающего творческую индивидуальность спонтанно и через осознание, необходимо проходит через полагание границы между “своим” и “иным” и через присвоение этого “иного” как образа своего Я.

Индивидуальность художника проявляется в определении — о-*пределива*нии своих границ, заставляя его *делать выбор*, оценивать происходящее вокруг него, в том числе и своего учителя. Известно, что Рембрандт в юности брал уроки у художников, не оставивших значительного следа в истории искусства, он “убеждал себя долгие месяцы, ... что учителю вовсе не нужно быть великим художником, что у него почти ничему не надо учиться, если не считать азов мастерства, что человек лучше и быстрее всего учится сам, освобождая глаза свои от заемных образов и беспощадно устремляя нелицеприятный взор в тайники собственной души”³. Но даже если глаза художника “свободны от заемных образов”, даже если его одаренность настолько велика, что уроки кажутся ему ненужными, он все равно берет их, чтобы убедиться, что они ему не нужны. С. Моэм в романе “Луна и грош” представляет нам героя (прообразом его послужил Гоген), который, почувствовав призвание к живописи, бросает свою прежнюю жизнь, приезжает в Париж, где записывается в мастерские художников, а затем, точно зная, что нескольких уроков ему хватило для овладения основами мастерства, уезжает на экзотический остров, чтобы творить свою новую жизнь.

Проявление индивидуальности в этом модусе мы видим в выборе деятельности, в выборе образцов, в оценках. Выбор рода художественной деятельности определяется множеством факторов, как внутренних (склонности, способности, переживания, например, любви, под влиянием которой начинают писать стихи, или, напротив, чувства собственной неполноценности, комплексов и т.п.), так и внешних (социальное положение, материальное благосостояние, окружение, наконец, здоровье: например, Модильяни хотел стать скульптором, но слабые легкие не позволили ему заниматься скульптурой). Все эти факторы собственно и формируют человеческую индивидуальность, и именно они определяют первые ее шаги в области искусства.

Следующий модус — овладение *мастерством* в выбранной сфере деятельности. Понятие “мастер” возникло в корпоративном обществе средневековья, когда занятие ремеслом стало социально значимым, а само развитие ремесел достигло значительных успехов. В цеховой системе средневековых городов мастер занимал высшую иерархическую ступень и пользовался большим уважением, мастер, изготавливающий ремесленный шедевр, утверждал свое право на членство в цехе, свое личное достоинство, общественное положение, принадлежность к корпорации, а вместе с тем достоинство и значимость самой корпорации. Образ индивидуальности социален, индивидуальность была изначально не отделением, а причислением себя к Иному, нахождением своей бытийственности в некоем “объективном бытии” — будь то род, полис, цех или сословие. Сам труд мастера был неразрывно связан для него с осознанием собственной индивидуальности, как сказали бы мы сейчас, — его труд был свободен, его высшей целью было стремление к совершенству. Это стремление достичь высот мастерства, совершенствование мастерства из поколения в поколение вело к созданию высокой традиции в ремесле. “Ремесло было мастерством, а мастерство — искусством, артистизмом, — пишет А.Я. Гуревич, — Изделие должно было нести на себе отпечаток индивидуальности своего творца и быть

достойным его”⁴. Благодаря понятию мастерства, изменились социальные представления о труде, труд превратился из недостойного занятия рабов в призвание и предмет гордости человека.

В средневековье понятия “ремесло” и “искусство” совпадали, понятие мастерства относилось к ним обоим в равной мере. Позже эти понятия разошлись и приобрели оттенок оценки: создание произведений искусства мы называем мастерством, а бездарную работу — ремесленной.

В Средние века, как и во все времена, мастерство окружено ореолом тайны: мастер имел учеников, которым передавал свои знания и навыки, но не мастерство. Мастерство является *неотъемлемым* качеством человека, ему нельзя научить, оно может быть только продемонстрировано — мастер может приоткрыть завесу тайны, но овладеть мастерством должен сам ученик. Образ мастера становится ценностно значимым в культуре именно потому, что мастерство является *существенной* характеристикой индивидуальности, например, в романе Булгакова мы так и не узнали имени главного героя, но узнали его как индивидуальность — как Мастера. Мастер Булгакова, как мы помним, был историком и работал в музее, он настолько глубоко проник в тонкости своей деятельности, что увидел истину истории, увидел героев истории как живых индивидуальных людей, что и сделало его Мастером. То есть мастерство предполагает главным образом работу воображения, позволяющего увидеть Иное (Иное истории или Иное культуры) как индивидуальное, а, значит, как Свое.

Мастер творит в рамках канонов⁵ своей деятельности, он знает эти каноны до тонкостей, он свободен в рамках канона, но не вне них. Уровень мастерства предполагает *индивидуальную трактовку канона*, когда художник чувствует себя последователем какой-либо школы, направления в искусстве и видит свою задачу в развитии уже существующих правил, выражает свою индивидуальность уже существующими средствами. Поэтому представления о мастерстве всегда зависят от культурного контекста эпохи, и обосновано было беспокойство учителя, у которого брал уроки юный Рембрандт: “если мастерство художника действительно заключается в способности проникнуть сквозь покровы плоти в духовную сущность, юный Рембрандт ван Рейн, несмотря на все свое дарование, никогда ничего не достигнет”⁶. Мастер органично вписан в свою культурную эпоху, он не может быть ее “маргиналом”.

Если обратиться к категориальному соответствию, то ремесло будет связано с количеством и качеством, мастерство же будет выражаться категорией меры. Ренуар предостерегал мастера: “Надо найти в себе силу не попасться в западню сноровки и, с другой стороны, не оказаться в ловушке ложной безыскусственности”⁷. Существуют, бесспорно, разные “качества” мастерства, как в музыке существуют два рода исполнителей, одни стремятся показать, на что способен их инструмент, которым они гордятся и которым владеют в совершенстве, другие передают свое интимное отношение к той музыке, которую исполняют, кажется, так, что техника исполнения как бы не важна, почти отсутствует, что важно лишь произведение, которое звучит. Такое овладение мастерством, когда техника становится “неважной” и “незаметной”,

приближает нас к третьему модусу проявления индивидуальности в художественном творчестве — таланту художника.

В отличие от мастера, *талант* творит на грани канона, возможно, он не выходит еще за его рамки, но те выразительные средства, которыми он пользуется, преображают сам канон, высвечивая за ним яркую силу индивидуальности автора. Примером может служить Андрей Рублев, творчество которого стало авторским, несмотря на традиции средневековья, в котором, как известно, анонимность художественного, да и любого творчества, была законом, тем более в иконописи, призванной служить высшим целям.

Время, когда жил и творил Андрей Рублев, переломное и двойственное: хотя победа в Куликовской битве не уничтожила окончательно татарской угрозы по отношению к русским землям, все же после нее обрела силу вера в светлое будущее Руси, несмотря на тяжелое положение народа. В то же время изменяется духовная жизнь Руси, появляется интерес к душевному миру человека, о чем свидетельствуют, например, писания Нила Сорского. Андрей Рублев учился у искусных мастеров своего дела, Феофан Грек школил юношу в лучших традициях византийской живописи, он научил его композиционным приемам и чувству цвета. Но уроки колористики и композиции подтолкнули художника к осмыслению религиозного чувства и картины мира, его образы пронизаны умиротворенным пониманием идеала святости, которым для Рублева был Сергей Радонежский, по словам летописца, “старец чудный”, тихий и кроткий, воплощавший идеалы любви и добра. Поэтому в искусстве Рублева нет ни суровости, ни аскетизма, его искусство возвышеннее и просветленнее искусства его великого учителя и всех его предшественников. Рублев писал цвета в рамках иконописного канона, бесспорно, широко трактуя эти рамки, но изменить символику цвета, взять первые пришедшие в голову сочетания, например, вместо голубых или пурпурных одежд изобразить Богоматерь в оранжевом одеянии, он не мог. Тем не менее, исследователи отмечают, что Рублев видоизменил традиционный иконографический тип, наделив его неповторимо русскими чертами⁸, что его образы несут на себе печать “русскости”, его цвета напоминают нам цвета русской природы, линии — плавность русских пейзажей и органичность русской архитектуры, покой, исходящий от его икон, напоминает течение русских напевов.

Талант художника всегда был загадкой для исследователей. Существуют многочисленные теории, касающиеся природы художественного таланта, от теорий, считающих основой таланта исключительно природную одаренность конкретного индивида, которые видят в творчестве художника закономерную деятельность его духа: из природы художника следуют его творческие силы и задания, из заданий — его творческие достижения и творения, из творений — закономерный характер всей его творческой деятельности, до теорий, подчеркивающих социальную детерминированность таланта, отмечающих, что наиболее благоприятная почва для воспитания одаренной личности имеется преимущественно среди обеспеченных и образованных общественных кругов. Сторонники представлений о врожденности таланта приводят в подтверждение

биографии великих людей, в которых отмечается, что часто их одаренность предвосхищается одаренностью одного из родителей (Гете, Бернс), приводят целые генеалогические древа талантов (Бах, Моцарт), обращают внимание на раннюю зрелость художника (Моцарт, Лопе де Вега). Другие полагают, что их нельзя считать типичной историей таланта, поскольку немногие из больших мастеров в искусстве обещают нечто значительное уже в самом раннем возрасте или достигают полного проявления своих сил, прежде чем они созрели физически и духовно, что позволяет сделать вывод о значимости иных факторов, помимо врожденной одаренности. С другой стороны, сторонники теорий социальной детерминированности таланта вынуждены признать некий интуитивный момент творчества, который, несмотря на убедительность работ, связывающих талант с ненормальностью психики, помешательством, сублимацией либидо (Ломброзо, Фрейд), не может быть объяснен рационально.

Действительно, художник, чтобы создать оригинальное произведение, должен иметь индивидуальный опыт чувств, мыслей, переживаний. Талант видит в окружающем мире возможный материал для своего искусства — вспомним этюды художников, записные книжки писателей или внимание артиста к жестам, позам, словам, способам выражения чувств других людей и самих себя (актриса Н. Андрейченко, переживая состояние на пороге смерти, думала о том, что это состояние нужно запомнить, ведь, возможно, его придется сыграть), и отражение собственных чувств и мыслей (Римский-Корсаков, увидев поле ярких маков, воскликнул: “Ну, теперь я не могу не сочинить “Кашея”!” В “Кашее” образ маков стал символом зла — цветов в саду Кашеевны). Для талантливого художника одинаково важны как те, так и другие впечатления, талант схватывает то, что для других остается незамеченным, по мнению Гете, именно на тонкой чувствительности зиждется то, что талантливые личности в искусстве способны испытывать “редкие впечатления”. Интересно, что то, что схватывает и выбирает талант, собственно, и есть индивидуальное — уникальное переживание, жест, деталь, настроение — то, что не постигаемо, а лишь воображаемо. Так, индивидуальное обнаруживает себя в онтологическом круге: становящееся индивидуальное обретает себя через внимание к индивидуальному ставшему.

Талант проявляется также в выборе, который отсекает все ненужное, лишнее, что, собственно, и делает из материала жизни художественное произведение. Для того чтобы передать, например, красоту пейзажа, писатель должен найти такие слова, которые пробудили бы в читателе внутреннее зрение, чтобы он мог представить себе этот пейзаж и полюбить его. Талант должен выбрать из всего разнообразия мира то, что точнее всего выразит его сокровенные чувства и мысли. Воображение художника адресуется к воображению зрителя, и здесь сам художественный образ приобретает статус Иного, которое вновь и бесконечно провоцирует интерпретации и требует активности индивидуально-восприимчивости, ибо нуждается в том, чтобы быть присвоенным.

Наконец, таланту присуща внутренняя энергия индивидуальности, побуждающая его к деятельности. Творчество немислимо, если образы и чувства не приобрели какой-то особенной власти над человеком, если они не стали мучительным бременем, которое толкает к их объективированию, к отрыву от

живого тела, от страдающей души. А.Н. Толстой говорил: “Если вы можете не писать, не пишите”. Талант не писать не может. Слова Флобера “мадам Бовари — это я” выражают ту же мысль, талантливый художник чувствует в себе потребность к творчеству, живет только в творчестве. А.С. Пушкин говорил о неизъяснимости таланта, который заставляет его творить: “...Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными, однообразными стопами?”. А. Жид спрашивает себя: “Почему я написал эту книгу?” — “Потому что верил, что надо было ее написать. Чувствовал, что не смог бы умереть спокойно, если бы сохранил все это в своем сердце”. В модусе таланта Иное приобретает двойную жизнь, это присвоенное “мое Иное” — творческая индивидуальность как осознанное стремление к творчеству, и это Иное художественного образа — объективированное “мое Иное”, вновь ставшее по отношению ко мне Иным. Осмысление его выводит нас на новый уровень анализа — анализа художественного образа как объективированного Иного образа творческой индивидуальности.

Последний, четвертый модус проявления индивидуальности в творчестве — *гений*. Большинство исследований принципиально не различают понятия гений и талант, считая их явлениями одного порядка. Это представляется не совсем верным, по крайней мере, с точки зрения образа индивидуальности художника. Проявление индивидуальности художника всегда связано с его отношением к существующему в культуре канону. В отношении к канону и отличаются уровни проявления индивидуальности в художественном творчестве. Уровень ремесла и уровень мастерства вписаны в канон и не могут существовать вне канона, талант, как мы видели, творит на грани канона, он способен преобразить сам канон, но только гений, с моей точки зрения, создает произведения, из которых вырастет новый канон, новая культурная реальность.

Понимание гения изменялось в истории культуры. Впервые о гении говорит Платон, в понимании которого гений как бы личное божество человека, которое ведет его по жизни и смерти. В диалоге “Пир”, рассуждая о природе богов, Платон говорит о том, что “все гении представляют собой нечто среднее между богом и смертным”, они “истолкователи и посредники между людьми и богами”, в космической иерархии “пребывая посредине, они заполняют промежуток между теми и другими, так что Вселенная связана внутренней связью”⁹. Гений причастен богам, боги общаются с людьми только через посредство гениев, утверждает Платон, и с ним согласны последующие теории гения, которые видят своеобразие гениальности в “богодухновенности”, в “божьем даре”, в том неподдающемся рациональной оценке моменте, который затрудняет разговор о гениальности.

В Новое время, время господства человеческого разума, возникло понимание гения как творца искусства, создающего новые его каноны, искусство с этого времени стало рассматриваться как дело гения, который, хотя и не может сам объяснить или научно показать, как он создает свое произведение, становится *образцом*, новым канонам искусства. Позже возникли теории социальной детерминированности гения, которые, бесспорно, также несут

зерно истины. Таким образом, представление о гении в искусстве включает в себя природную одаренность, “божью искру”, творческую силу и совокупность благоприятных социальных условий.

Гений всегда осуществляет некий “прорыв” в будущую культуру, и в этом смысле он действительно детерминирован средой. В.Г. Белинский писал о том, что Пушкин был подготовлен всем развитием русской литературы, что его поэзия была неизбежным явлением. То есть гений в некотором роде неизбежен, обязателен как явление культуры. Возникает интересный парадокс: индивидуальность гения (индивидуальность, которая онтологически понималась как *незаменимость*) может быть *заменена* другой индивидуальностью гения, и замена эта никогда не сможет быть обнаружена. Гений как проявление творческой индивидуальности в искусстве выступает прежде всего как создатель того нового, что станет правилом, каноном, нормой лишь в будущем. Поэтому мы можем говорить, например, о “непризнанном гении” — всегда в отношении к прошлому или к “другому” окружению. Непризнанный гений — это “маргинал” постмодернизма, аккумулирующий те культурные тенденции, которые не входят в актуальную культурную традицию, оживляющий их своей индивидуальностью и творящий произведения, которые “говорят новое слово” в искусстве, становятся предметом споров и раздоров критиков и современников, и основой новых направлений, школ и течений в искусстве, новых канонов культуры.

С образом гения связывают способность “проникнуть в суть бытия”, схватить момент вечности во временном. Гений определен своей культурой, он не может не быть национальным. Для Альфреда Вебера отличительная черта гения в том, что он “действует в эпоху разбитости и опасности”¹⁰, напротив, Гете убежден, что гений появляется тогда, “когда он застает свой народ на высоком уровне культуры и его собственное просвещение дается ему легко...”¹¹. Мне представляются верными оба эти образа, поскольку гений появляется в культуре тогда, когда культура находится “на пике” своего развития, когда она *предрасположена* к росту, то есть, когда маргинальные явления начинают заявлять о себе с все большей силой. С другой стороны, гений творит в начале новой культуры, когда она *уже* выросла, но ее культурная парадигма *еще* не сформирована, что собственно и является временем “разбитости и опасности”. Возможно, этим объясняется известная неравномерность распределения великих мастеров в истории культуры. Гений творит *в поисках* новой парадигмы, он строит ее, как паук паутину, из самого себя, из своей творческой индивидуальности, и отвечая требованиям эпохи. На этом уровне проявления сама индивидуальность как бы становится больше себя самой, художник становится носителем всей человеческой судьбы, сделав достоянием своей индивидуальности и свое, и Иное.

Рассмотрение индивидуальности художника позволяет заключить, что феномен индивидуальности неоднозначен, он бытийствует и проявляет себя в различных модусах и закрепляется в культуре в различных объективациях. Ее исследование в категориях Своего и Иного позволяет нам увидеть *образ индивидуальности*, который высвечивает амбивалентность существования этого феномена в культуре, принадлежность его одновременно к временно-му и сущностному пластам, выражает противоречивую сущность нашего “метафизического объекта”, позволяет удержат его в фокусе исследования.

THE CREATIVE INDIVIDUALITY AS “MY OWN OTHERNESS”

Anna KONEVA (St. Petersburg)

The problem of individuality has become one of the most topical in philosophy and culture. The research of the *existenz* and creative power of man, his views and aspirations, of what disturbs and concerns him what forms the object of his dreams and reveries, the research of *individual being* is significant for the contemporary thought, determinative of its “theoretical face”. Precisely in artistic culture do the ideals of personal self-determination emerge and hold on. It is in this domain, that the individual, what eludes rational grasp, is brought out and demonstrated. “Languages of empathy”, which we speak in art enable us to see and comprehend what is usually hidden behind the veil of a transient state or a mask of commonplace routine.

Individuality appears as a special *quality* of being, the “manifested being”. Individuality requires a specific analysis, cannot be explored by means of habitual thinking. To “grasp” its essence we should frame an *image* of creative individuality, display its *moduses*, the moduses of creativity which structurize the manifestations of creative individuality and place it on the level of analytical research.

The image of artistic individuality is made up of established notions about the essence of creativity. Consequently the moduses of the manifestation of creative individuality are the degrees of command of one own creative faculty, the degrees of its actualisation in the domain of culture as “one’s own Otherness”.

ПРИМЕЧАНИЯ

* При поддержке RSS of the Open Society Support Foundation, грант 1098/1999.

1 Ренуар Ж. Огюст Ренуар. — М., 1970. — С. 45.

2 Дмитриева Н.А. Ван Гог. — М., 1980. — С. 32. (Курсив мой — А.К.).

3 Шмитт Г. Рембрандт. — М., 1971. — С. 18.

4 Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — С. 190, 247.

5 Говоря о каноне в деятельности художника, в данной работе мы имеем в виду самое широкое значение этого слова, мы понимаем канон как *свод общих правил и принципов*, определяющих школу или направление, вид или жанр.

6 Шмитт Г. Рембрандт. — С. 52.

7 Ренуар Ж. Огюст Ренуар. — С. 45.

8 См., например, Демина Н.А. Черты героической действительности XIV — XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. // Труды отдела древнерусской литературы. — М.—Л., 1956. — С. 319; Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. — М., 1966. — С. 33.

9 Платон Сочинения в трех томах. Т.2 — М. 1993. — С.132.

10 См.: Вебер А. История культуры как социология культуры. — М., 1980.

11 Цит. по: Арнаутов М. Психология литературного творчества. — М., 1970. — С. 16 — 17.

ИНОЕ ИСКУССТВА ПЕРЕД ЛИКОМ КУЛЬТУРЫ*

*Пост-пролегомены к Тексту о начале конца феномена,
не имеющего начала, и конце начала фантазма,
не имеющего (пока) конца.*

Виктор БЫЧКОВ

XX век визуально и тактильно явил *иное* Культуры; с наибольшей силой и рельефностью — *иное* Искусства. *Зазеркалье* того, что вроде бы (по классическим меркам) не имело права иметь зеркальности. *Выход* за пределы, которые никогда никем не определялись, и никогда нигде не было входа; но о выходе вроде бы предсказывалось. Ибо уже Ницше пророчествовал, Шпенглер дефинировал, а баба Дуня кликушествовала на базаре, упирая сухой свой перст в научно-технический прогресс... И не один кричит диким голосом кричал что-то на восходе, который не случился... Кажется, в этом что-то было или еще будет...

ИНОЕ... Культура затрепетала при очной ставке с ним и начала сматывать удочки... Резко активизировалось *Оно*.

Со все возрастающим ускорением *ratio*-и-лого-центристские структуры уступают место неким могучим энергетическим вихрям и плазматическим полям, которые в процессе глобальной бифуркации активно визуализируются в бесчисленных арте-фактах и арте-проектах ПОСТ-культуры¹ ...

Иное Культуры покидает подполья бессознательного и обосновывается на *визуально-гаптических* уровнях бывания, вытесняя и замещая господствовавший последние столетия вербальный формально-логический опыт и миметическую визуалистику ... Третье тысячелетие новой эры начинается *так!*

Как первое столетие эры новейшей...

Водят по Европе на цепи голого русского мужика-скандалиста, который в музеях и выставочных залах разрушает дорогостоящие инсталляции и арт-проекты моднейших авторов, лает на посетителей, с остервенением набрасывается на них, кусает и насилует... А они довольны — ломятся поглазеть на это русское чудо — *последний лай искусства...*

Голодно и холодно ему в выставочных залах замерзающей европейской культуры, да что поделаешь, жить-то надо — глядишь и перепадет косточка с барского стола арт-номенклатуры последнего призыва. Да вот обидно — плохо кидают — повилить-то нечем перед жуирущими. Обделил Господь хвостиком... И жуткий тоскливый вой рвется почему-то из осипшей глотки; сдерживать его нет сил, да и желания... К чему бы сие? Кто даст ответ?..

Не дают ответа, ибо увлечены все экс-гумацией, то бишь — де-конструкцией (или реставрацией, или реанимацией, или кастрацией — все термины равны и равнозначны в поддунной ПОСТ-культуре) искусства. *Искусство умерло*, — констатировал еще в начале века русский конструктивист. Да-здравствует (Es lebe!) искусство! — возопили вслед за ним подручные и бросились кто во что горазд *здравствовать* на пажитях того, что в добрые времена Культуры именовалось искусством. И здравствуют поныне. Изощренно, роскошно здравствуют — жирно едят и сладко пьют. Ибо — поминки. И положено вроде бы смачно помянуть усопшего...

Тризна развернулась по всей планете. Руководитель пира made in USA, но и в Европе прилично аукается, и даже до Евразии долетают брызги уже изрядно нагретшегося шампанского.

Причина преждевременной смерти очевидна: сверхмощный взрыв научно-технического прогресса. Агония длительна — затянулась на целое столетие и более. Прогноз слабоутешительный: воскресение проблематично, а в прежней плоти — невозможно.

Не об *этом* ли лает собако-человек Кулик² ?

Не по *этому* ли жалобно скулит и воеет последний мутант от искусства?

Тошно ему, горемыке, ибо выдает еще какие-то слабые импульсы искаженная генопамять, мерещатся какие-то влекущие видения, мелькают обрывки чего-то, сладостно возвышавшего некогда душу человеческую, но уже нет сил ни вспомнить поотчетливее, ни материализовать поконкретнее — рассыпаются образы, стираются символы, затягиваются иероглифы прочной паутиной новейшего герметизма,.. и почему-то тоскливо становится на душе в залах с бесчисленными саркофагами Бойса или на слегка упорядоченных свалках металлолома — “фабриках” Кунеллиса... Как здесь не залаять и не заскулить?.. Астения оставленности... Амнезия духовности... Финиш...

Однако, по ушам вижу, вы не согласны со мной, господа хорошие, и требуете... Вы всегда чего-то требуете, хотя никто ничем вам не обязан...

Но вы требуете, потому что всегда *хорошие* (в добром стаде тусуетесь), а я почти законопослушен и коммуникабелен (в коммуналке воспитан) еще...

Пытаюсь ответить, как могу.

Наука, техника, технологии ядерно-электронного века (материалистического по преимуществу) все-таки настояли на своем, и Дух и духовное, веками обитавшие в душах человеческих, отлетели из них (надеюсь, не навсегда) на иные уровни бытия, наказав нам долго жить (без них, помимо них). И мы живем. Вроде бы почти безбедно, только вот Искусство и Культура, кажется, почему-то не выдерживают. На наших глазах начались какие-то странные конвульсии, метаморфозы и мутации, полностью исказившие столь милые нам лики. Отлетели и рассеялись эйдосы, и пожухлая кожа, оболочка, шкура Искусства обвисла как фетровая простыня Бойса на гвозде в дармштадтском музее. Вроде бы и есть еще какие-то витальные силы, но обвислые. Хаос зашевелился и проступает сквозь все, когда-то именовавшееся *формой*. Родимый ли только? Или чуждый существу человеческому?

- Вот в чем вопрос! — рывкнул Кулик, с хрустом откусывая очередное ухо у зазевавшейся перед его конурой старушки.

Авангард начал активное сознательно-бессознательное перемешивание карт Культуры, ибо хорошо усвоил атеистические установки Ницше, Фрейда, да и некоторых популяризаторов Маркса. Бога нет! Духа нет! Ценности относительны! Тело и его природные позывы абсолютны; определяют все! Кто не сеет, тот не жнет! Техника и технологии решают все! Чего же еще? Вот вам и кодекс супер-мена (не при феминистках будь сказано) индустриального общества. О каких еще Искусстве и Культуре может идти речь? На что они?

Ну да на потребу! Вестимо. На что же еще? Как же без потребности. Тело и телесность требуют и требуют властно! Вот на их-то потребу всё и вся. В том числе и эти безделушки, которые,.. хотя, может быть, и не такие уж безделушки, но сгодятся и для тела — заполнения каких-нибудь соматических лакун и пустот... А еще лучше, надежнее, адекватнее — иное... К нему, о нем, за него — все помыслы, стремления, интенции продвинутых арт-истов от начала нашего века (авангарда) до его конца (пост...постмодернизма). Уже в реди-мейд М.Дюшана *иное* искусства властно заявило о себе, покинув убежище коллективного бессознательного Культуры. *Вещь* в ее первозданном визуально-гаптическом очаровании заняла место на подиуме Искусства, с гомерическим хохотом столкнув оттуда последние напоминания о своем *vis-à-vis*. Оно, не-искусство, анти-искусство — мощное, все более и более проявляющееся и расширяющееся поле *ино-бытия* перехватило эстафету у сходящего с дистанции совсем выдохшегося Искусства, чтобы напитать пищей “духовной” (= неутилитарной) “эстетические” (= чувственные) потребности человека в его супертелесности, оставленного Духом.

И на первом этапе Оно агрессивно. Если искусство всегда работало на *созидание*, то *Иное* есть иное, принципиально и по определению иное — *разрушение*: традиционного искусства, художественных языков, стилей, образности, символики etc; классической культуры, религии, этики, самой жизни человеческой (души + тела). На все посягает Оно — чаще манифестарно; реже — реально, но мурашки бегут по телу у еще кое-где сохранившихся особей Культуры — и от анти-искусства, и от не-искусства, и от много из того, что по-старинке все еще рядится в одежды и маски искусства (точнее арт-продукции). Не об этом ли горестный лай с завываниями голого артиста на четвереньках с увесистой цепью на шее?..

Однако — о Теле в собственном смысле, о *Теле-в-себе*. Его величество осознало (оно, естественно, обладает рациональным сознанием!), что его надо беречь, лелеять и услаждать, а не только питать. Для этого потребна комфортная *среда* обитания — вот здесь-то и были востребованы все бытовавшие досель в хаотической индивидуальной разноголосице искусства, в том числе и почитавшиеся “изящными”, или *высокими, чистыми, свободными*, и не-искусства, и анти-искусства. Теперь всё — на организацию (научную, вестимо) *всей* среды обитания человека — от букета до клозета — домашней, офисной, производственной, городской, среды отдыха и т. д. и т.

п. — всей *среды*. Тот знаменитый конструктивист В.Татлин, возвестивший о смерти искусства, и начал одним из первых переориентировать опыт неутилитарных видов искусства на среду — конструировать ее по “научным” (тогда еще частично интуитивным) законам. Большинство арт-практик второй половины века так или иначе развивается в русле энвайронментальной эстетики — направлено на создание *энвайронментов* — неутилитарных полисемантических активных арт-пространств, которые ориентированы на полное овладение реципиентом; и в них давно снят вопрос об отдельном “станковом” произведении искусства, как некоей в-себе-замкнутой ценности. Со своей стороны новейшая архитектура, дизайн, научное градостроительство втянули в свою воронку многие искусства и перемололи их в утилитарный средогенный коктейль. Его не пьют. От него кайфуют; и из него лепят среду комфортабельного бывания! Здорово получается! Вот так-то. И чего, собственно, Кулик взъерепенился? На что здесь лаять-то? Клёво ведь, пожить как люди — с комфортом и без забот... А?..

НТП накормил человеков (во всяком случае, в нашем европейско-американском ареале даже с избытком), обеспечил нас хлебом насущным. Теперь по старой доброй римской традиции мы требуем *зрелищ*. Для постиндустриального общества здесь нет проблем. *Шоу*-бизнес ныне один из самых мощных и прибыльных. Стадионы и амфитеатры режут от восторга, перекрывая мощнейшую звуковоспроизводящую аппаратуру. В этот бизнес активно потекли все старые и новейшие техники и технологии всех искусств. Здесь и теперь интенсивно, с выдумкой, размахом и новейшими техническими открытиями реализуется то единение (почти синтез, используя устаревшую терминологию) искусств ради достижения *определенной* цели (телеологизм запрограммирован), начатки которого мы видели еще в храмовом действе средневековых христиан. Цель, правда, иная — управление процессами разрядки напряжений коллективного бессознательного, манипуляция сознанием, — но механизмы близкие. И денег не жалеют на поддержание любой самой экстравагантной арт-идеи — лишь бы она работала на общее дело, *благое* дело. Пусть толпы юнцов (и не только) беснуются сколько им влезет в специально отведенных местах, а затем нормально выполняют свои социально-утилитарные функции — не громят витрин и не жгут авто — не нарушают покой и благостную атмосферу в среде обитания (о-бывания) нормального человека — о-бывателя. Компенсаторная функция... На что же Вы лаете, г-н Собако-человек? Ведь все как надо. Как в аптеке. Об чем, собственно, лай-то?

А-а-а, Вы о наркоте... Ну да, верно, все современные искусства-будто-искусства-не-искусства-анти-искусства (= *ино*-искусства) суть наркотики — в той или иной мере ориентированы на достижение кайфа определенными группами населения (ну, а милый традиционный *катарсис* — не кайф своего рода что ли?). Обыватель среднего возраста и среднего достатка кайфует в среде обитания, молодежь (и не только) оттягивается на поп-рок-панк-концертах, компьютероманы (большая часть среднемолодого поколения вселенной) блаженствуют в виртуальных реальностях Всемирной паути-

ны. Да, своего рода наркотик... Точнее симулякр наркотика. А что же здесь плохого? Для здоровья человечества, пожалуй, полезнее мордой в компьютер или видак, чем сидеть на игле. Чего же здесь лаять? “Не слабо” придумано...

Однако, может быть, дело и не в компьютере? Сам homo sapiens-то не оплошал ли? И не по нему ли так изысканно воеет и лает (и злобно кусает) Собако-человек обнаженный, сидящий на цепи у своей конуры в Центре современного искусства? Что есть сей человек, как не *веще*-поклонник, вещный потребитель бездумный, обезглавленный *сомо*-фор...

Что? Вы требуете разьяснения? Опять, в который раз? Господа, ну знайте же меру (к чему призывал еще Джавахарлал Неру)... Also — в последний раз:

Вещь — одна из главных категорий *неклассической эстетики*, отражающая существенные изменения в художественном мышлении и эстетическом сознании XX в. В прагматико-материалистическом сознании человека современной цивилизации, стремительно изменяющейся под воздействием научно-технического прогресса (см.: *НТП и искусство*), В. из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни человека (см.: *Повседневность*) превращается в своего рода “сакрализованный” предмет соблазна и культа потребления. Она мощно вторгается в духовный мир человека, вытесняя оттуда практически все традиционные ценности — от элементарных этических и религиозных норм, понятий и представлений до самого Бога. В постиндустриальном обществе огромные научно-технологические и производственные мощности задействованы для изготовления все более и более изощренных и замысловатых В., прежде всего, в сфере прямого потребления, но так же — и для организации всей среды обитания человека. При этом главным стимулом в производстве В. в современном мире являются не утилитарно-функциональные или эстетические потребности человека или общества, но стремление (диктуемое законами бизнеса) искусственно возбуждать и поддерживать в людях *соблазн* приобретения все новых и новых В. В. работает прежде всего на тело (см.: *Телесность*), которое в XX в. стало главным предметом заботы человека в индустриально развитых странах. Отсюда В. занимает первостепенное место в современном эстетическом сознании, в ПОСТ-культуре (см.: *ПОСТ-*) в целом. *Эстетическое* опять начинает пониматься буквально-этимологически — как просто и примитивно чувственное.

Уже целый ряд направлений художественного авангарда начала века стал активно интересоваться В. самой по себе независимо от ее утилитарных функций. Конкретный материальный предмет возводится до “вещи в себе”, почти на уровень кантовской интеллигибельности, или, напротив, трансцендентализм низводится на землю и воплощается в визуально-гаптически воспринимаемых реди-мейд Дюшана. Писсуары, унитазы и другие предметы самого казалося бы низкого назначения возносятся на подиумы и пьедесталы рядом с Венерами и Аполлонами. Сначала вроде бы с неким юродски-ироническим под-смыслом и эпатажным расчетом, а затем и вполне серьезно с почти молитвенным ритуалом и глубоким фетишистским

почтением. Биде, автомобиль, телевизор и компьютер занимают в современном цивилизационном пространстве места кумиров. Без них современный человек не мыслит жизни, как средневековый русич не мыслил жизни без иконы. Отсюда В. (или их фрагменты, как их знаки) занимают главное место в сознании, а соответственно и в арт-практиках, арт-проектах современной художественной индустрии. Не человек, но В. отныне стоит в центре внимания всего современного продвинутого искусства. Человек лишь статист при В., или ее подсобный рабочий, ее раб.

Под В. в эстетике теперь понимается не только утилитарный предмет, изъятый из своего функционального контекста и перенесенный в контекст игрового пространства ПОСТ-культуры, но и сами продукты ПОСТ-являются В. — материализованными сгустками того, что некогда относилось исключительно к духовной сфере. Любой феномен культуры в XX в. осмысливается как текст, а любой текст ощущается как чувственно воспринимаемая В. Показательно, например, что еще в 1929 г. Д. Хармс назвал один из своих примитивно-абсурдных (см.: *Примитивисты, Абсурд*) рассказиков “Вещь”, отнеся название не к содержанию (хотя бы ассоциативно) рассказа, а к нему самому, как материальному продукту писательской деятельности.

Вещный подход ко всей жизни человеческой, включая и феномены духовного производства, стал доминирующим в постиндустриальной цивилизации, особенно в период массовой компьютеризации (см.: *Компьютерное искусство*). Материально-электронная В. принимает теперь самое непосредственное (и все возрастающее в качественном отношении) участие в духовных процессах (проверяет грамматические ошибки, переводит с языка на язык, играет в шахматы, конструирует различные объекты, моделирует те или иные жизненные ситуации, участвует в создании музыки, фильмов, шоу, формирует виртуальные реальности и т. п.). Отсюда все возрастающий культ В. в современной цивилизации и в художественно-эстетическом сознании.

P.S. Есть еще, вестимо, и философский смысл В., но о нем см. в Философских словарях и энциклопедиях. Сие не наше дело и нас не касается.

В.Б.

Вещь ныне, в постиндустриальном обществе глобальных соблазнов и безмерного потребления, и есть то *Оно*, *Иное* искусства, которое активно занимает почти опустевшую нишу Культуры. Поэтому сегодня в развитых странах правит бал человек *вещный*, забывший о Боге, Духе, душе и всяких там иных фокусах хитроумных церковников, напускающих тень и на белый день, и на цивилизационный плетень (из бесчисленных вещных гиляндов). И ему мирно и покойно под сенью нью-йоркских небоскребов. И нечего на него набрасываться со злобным лаем, господин голокожий! Он — не миф, но — *ре-аль-ность* !

Теперь о *вещи*-компьютере, всяких там масс-медиа-*вещах* и всемирных паутинах (www). Это ведь не хухры-мухры, а как-никак суперреволюция в сознании, менталитете, психике etc, которая началась с середины столетия с бурным развитием масс-медиа, и особенно — TV. Да, у нас теперь оскомины

от революций. В этом столетии мы почему-то не очень жалуем их и защищаемся как можем и чем попало. Традиционное Искусство, как главная часть Культуры, как носитель и выразитель Духа и духовного, как ... и т. д. (что такое Искусство, всем хорошо известно) защищалось от научно-технических революций своеобразным, но достойным уважения способом — *саморазрушением*; или — вытаскиванием наружу и повсеместной публичной презентацией своего *иного*.

Начиная с *символизма, импрессионизма, модерна*, оно последовательно абсолютизировало и доводило до логического конца (то есть до *абсурда* — позитивная категория неклассической эстетики, эстетики *иного*) те или иные аспекты изобразительно-выразительной системы (или систем — для разных искусств) и закрывало один за другим соответствующие пути, как уже пройденные. Таким образом завершились живопись, графика, скульптура, музыка, поэзия, литература, как автономные неутилитарные (и даже элитарные) искусства, прочно стоявшие многие столетия на эстетической основе, — самоликвидировались. На их руинах и под влиянием НТП возникли новые (как правило, технические или связанные с техникой) искусства и арт-практики, имеющие какие-то иные (прежде всего внеэстетические или антиэстетические) цели. Большинство из них оказались недолговечными. Их функции — *промежуточной* стадии: расшатать традиционные представления об искусстве и литературе, внести сумятицу в художественно-эстетическое сознание, заставить его двигаться, пульсировать, деформироваться, деконструироваться, переструктурироваться. К концу столетия практически все они изжили или доизживают себя. Это касается практик, связанных с тактильно воспринимаемыми материальными носителями, — всевозможных инсталляций, акций, перформансов, хэппенингов, энвайронментов на гаптически-материальной основе. В них проявились не столько новые принципы художественного мышления (или идущей ему на смену какой-то адекватной формы), хотя их зачатки наличествуют, сколько *глобальная растерянность* традиционного художественно-эстетического сознания перед реалиями нарождающегося новейшего этапа цивилизации (какого-то принципиально *ИНОГО*, чем всё бывшее до него).

Современные арт-практики, прежде всего, — свидетельство полной беспомощности художественной культуры *выразить* дух времени, суть происходящих в нем процессов. Поэтому (защитная реакция от обвинения в беспомощности) они манифестируют отказ от этой издревле присущей художественной культуре функции и утверждают за собой только волю к констатации процесса и жеста *разрушения* (всего и вся), обволакивая ее *туманом* псевдосакрально-мистической герменевтики, который в большом количестве поставляют современные гуманитарные науки, оказавшиеся в том же положении, что и их предмет. Так Вы, сэр, лаете на этот туман? Окститесь, хоть Вы и атеист. Пошто лаять на ништо?

Между тем очевидно и другое. В процессе саморазрушения традиционного Искусства вырабатывались некие принципиально новые лексемы (и

фонемы), новые синтаксические принципы выражения, которые готовили изобразительно-выразительный фундамент для принципиально нового уровня арт-практик — *электронных* — телевидения, видео, компьютерных искусств (между ними — нечто промежуточное — фото и кино). Те бесчисленные элементы художественных языков, формы и способы выражения, которые воспринимались традиционалистски ориентированным сознанием в авангарде, модернизме, ПОСТ- как эпатажные или как новейшие находки и открытия, сейчас на новом уровне и часто в более совершенном исполнении вошли в языки электронных арт-практик и масс-медиа. Современные видеоклипы или теле-реклама (отчасти и телефильмы) активно используют в своих выразительных языках находки фактически всех авангардных, модернистских и постмодернистских направлений визуальных искусств в их совокупности и динамике. Здесь мы встречаемся и с развивающимися во времени футуристическими, сюрреалистскими, экспрессионистскими, дадаистскими, абстракционистскими и др. приемами формообразования и выражения. Плюс все многообразие современной музыки (часто — анти-музыки стохастической какафонии) и крайне модернистской организации вербально-речевого текста.

Таким образом, в том “ништо”, к которому вроде бы пришла художественная культура XX в. в процессе саморазрушения (или = актуализации *иного*), выявляется и достаточно осязаемое (по крайней мере на аудио-визуально-гаптическом уровне) *нечто*. И, пожалуй, отнюдь не столь уж бесполезное и бесперспективное. Как бы человек Культуры не относился к масс-медиа, сегодня реальность, что именно они активнейшим образом формируют сознание, менталитет, вкусы, системы приоритетов, поведенческие стереотипы и предпочтения, а также социально-политические ориентиры большинства населения цивилизованного мира. Это факт, от которого никуда не денешься, даже если будешь выть и лаять круглосуточно. И именно продвинутые арт-практики элитарного искусства нашего столетия в наибольшей мере способствовали и способствуют становлению аудио-визуальных языков и способов формообразования масс-медиа, как ни парадоксально.

Далее, если мы обратимся к суперсовременному теоретическому инструментарию, обеспечивающему философско-идеологическую ауру бытия продвинутой арт-индустрии, я, пожалуй, не соглашусь с известной мыслью Саша Черного, который был большим шутником среди мыслителей начала столетия: “Ослу образование дали. Он стал умней, едва ли, но раньше, как осел, он просто чушь порол, а нынче, ах *зюдей*, он с важностью педанта при каждой глупости своей ссылается на Канта”. Сегодня продвинутыми философами и искусствоведами убедительно доказано, что любая *глупость* (с какой позиции дефинируется? — разума, гатіо что ли?) есть некий значимый выброс бессознательного, во-первых; а помещенная в контекст цитат из Канта, Юнга или Хайдеггера (не говоря уже о Дерриде — к редактору: так! ибо Деррида все-таки пока мужчина, если я не ошибаюсь) наполняется совсем иной, уж явно не сигнифицируемой в качестве *глупой*, семантикой и становится полновес-

ным фактом культуры. Это одно из правил знаменитой “игры в биссер”, свод которых как раз сейчас формируется в глубинах суперинтеллектуального поля наиболее продвинутых умов нашего времени, и которая, собственно, и идет на смену традиционным видам искусства и гуманитарным наукам в совокупности (“Игра в биссер” как актуальное *иное* современных искусств и традиционных гуманитарных наук в их совокупности — удивительное прозрение великого писателя). Поэтому все современные теории, концепции и концепты, арт-проекты и арт-практики, окурки, плевки и т. п. жесты великих мастеров и философов мы можем с полным основанием рассматривать в качестве подготовительного материала, фрагментов и заготовок будущей всеобъемлющей художественно-эстетической культуры (вернее ее более высокого-превысокого аналога, имя которому еще не придумано, кроме рабочего названия, введенного Гессе и пока удовлетворяющего потребностям подготовительного этапа). Сегодня очевидно, что она уже вскоре заменит традиционные искусства и классические гуманитарные науки, и подготовка к ней, повторюсь в который раз, идет полным ходом в деяхних наиболее за-двинутых (в область маргинального центра ойкумены духовных исканий столетия) интеллектуалов. Так что лаять уже поздно (или еще рано).

И, пожалуй, на сегодня последнее. Есть и стремительно увеличивается еще одна самая *современная воронка* (уже могучая, надо признаться), в которую втягиваются все традиционные искусства и нетрадиционные арт-практики. Собственно, они все могут уже рассматриваться как актуальный и добротный материал, как некий потенциальный сырьевой хаос (= космос, как вам больше нравится, ибо на уровне метагеометрии гиперсферы здесь полное тождество в суперцелостности универсума) форм, приемов, идей, ментальных ходов для созидания (и вхождения в) новой сферы психо-физиологического (а возможно, со временем — и духовного) бытия человеческого — *космоса виртуальных реальностей*. Это уже упоминавшийся (будь ему неладно) *компьютер как окно* (не случайно в нем много windows) и открывающаяся через него и с его помощью новая сфера неутилитарного электронного конструирования, коммуникации (сети типа ИНТЕРНЕТа), создания виртуальных пространств и их обитателей и виртуально-реальное обитание и действие в этих мирах. Наши способности воображения сегодня слабы, чтобы представить себе, какие сумасшедшие перспективы открываются здесь перед творческим гением (если его психика, конечно, выдержит их, сможет освоить). Вот здесь уже можно и завывать, и наляяться вдоволь. Ибо мы — на грани! Это ясно. Какой только?

Один Кулик, как предельно голая, лающая, обостренно ироничная эманация *иного*, сегодня чует это своим сверхчеловеческим чутьем, да рассказать не умеет. Вот поэтому с лаем и воем бродит обнаженным с цепью на шее по Европе. И это уже не призрак...

THE OTHER OF ART IN FRONT OF CULTURE

Victor BYCHKOV (Moscow)

The XXth century has visually and sensitively shown *the other* of Culture and most forcefully and visibly *the other* of Art. More and more accelerating ratio- and logo- centric structures yield to some powerful energetic turbulences and plasma fields which globally bifurcate and become visible in innumerable artifacts and art- projects of the POST-culture. *The otherness* of the Culture leaves the underground of the unconscious and lodges on the visual-haptic level of being. It drives out and replaces the verbal formal-logical experience that dominated over last few centuries, as well as the mimetic visualness. The third millenium A.D. starts as the first century of the Newest Time.

In the process of the traditional Art's self-destruction, essentially new lexems and phonemes as well as new syntactic principles of expression haven been developed. They prepared an artistic basis for an essentially new level of artistic practice in the electronic (TV, video, computer) arts. In between — photography and cinema. Those innumerable elements of artistic languages which were felt in a traditional manner (the avantgarde, modernism, POST-modernism) as epatage or as newest discoveries and revelations, have by now perfected and entered the languages of the electronic art-practice and mass media. The contemporary video clips and TV ads (partly movies as well) are using almost all inventions of the avant-gardist, modernist, and post-modernist visual arts in their connection and dynamic. Here one sees futuristic, surrealistic, expressionistic, dadaistic, abstractionistic, etc. Devices in form and expression. Add to all these the variety of the contemporary music (which is often an anti-music and stochastic cacophony) and the ultra-modernist organization of the verbal and spoken text.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Текст написан в рамках исследовательского проекта № 99-03-00032 (РГНФ).

¹ О ней подробнее см.: “КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики”. М., 1998. С. 213-216 и др.

² Российский ПОСТ-художник Олег Кулик провел с середины 90-х гг. ряд акций в галереях московских и зарубежных, в которых в обнаженном виде изображал свирепого цепного пса, время от времени с лаем нападавшего на слишком приблизившихся к его будке зрителей.

“RESEARCH AS NEW SEARCH FOR THE EVIDENCE”*1
 IS THERE A WAY FOR *SCIENTIA* TO UNDERSTAND ARTS?
 An example: *The Bridge*, painted by Christa Naher

Sybille-Karin MOSER
 (Innsbruck, AUSTRIA)

“Doing things with paintings”²

Painting — the work of art — is one of man’s instruments to deal with his realities, as this it is part of *culture*, which is — in the widest sense — the entire set of means, materials and methods through which a society or a social group fabricates and maintains its realities³. It is a process of making a life in the physical world, in the world of experiences and in the mental worlds which may be described as a web of meanings woven by man around himself.

It seems obvious why the people who lived at the time of the mural paintings in the caves of Altamira had no need for discursive analysis of the meaning of the paintings: they “lived-in” reality. Probably they shared a common myth, to get power over the animals whom they tried to hunt and to eat by painting them. They had a vital “understanding” of their costumes and habits, as the philosopher Ernst Cassirer might have said, who later distinguished a *natural understanding* from the *scientific attitude* to culture.

We owe to him the insight that modern man is in a certain sense constantly talking to himself, instead of dealing with things or matters. He is living in a symbolic universe of language, arts, mythical symbols and religious rituals, so that he is not able to perceive or even experience anything but through the adapter of these artificial media⁴. He remains to be caught in this close-meshed fabric for his whole life. As Cassirer concluded man no longer lives only in a natural universe but in a world of symbolic forms as well.

Only since the time when man started to doubt himself, to think about his being and about the reliability of his concepts of the world, since he has been alienated from himself, he asks all sorts of questions about the origin and intrinsic nature of his own languages to gain knowledge about himself by that. He is no longer satisfied to live culture by creating and communicating it, but more interested to reason about past culture. The criticism of “the What” and “the How” which could make a profit for creative acting in the present is less important to him than to ask the *Whys* in search for *identification*⁵. The desire to find his identity in the past drives man to do research in the various worldwide museums of knowledge which are “alienated object made systems of facts and data...”⁶. He may forget sometimes that asking the dead for confirmation only of his self-assessment of them he will get nothing else but the echo of his question.

The aim for systematic knowledge about culture initiated some different modes of “doing things with texts”.

Culture is the scene of various concepts of the world contesting each other. The general is realized only by the particular and the particular is generated by human beings. Linguistic formations and the representational form in the arts as well are created by human awareness, embodying their intentions and values in historical forms. We arrive at the basic insight that works of art are substitutes for realities⁷, that they are not to be viewed as objects but experienced as human products which generated symbolic spaces for the use of a human encounter with the unknown, with the other. By borrowing a word from our modern computerworld we may call that kind of space *interface of man and his environment*. And it is the "Wirkungscharakter des Kunstwerks", the nature of artistic impact, which places the work of art between the material object and the conscious viewer. How this artistic impact is achieved in the specific situations of artistic choice, that is the subject of our studies.

The artistic impact is related to what we are used to call style in the visual arts. And style as the variable concept for making in the arts can be taken as a "*language*"⁸.

A possibility to describe good critical study and related modes of inquiry is to say that they are a language-game, or a family of language-games- "designed to cope in a rational way with those aspects of the human predicament in which valid knowledge and understanding are essential, but certainty is impossible. ...What its great exponents have achieved shows how well and profitably the game can in fact be played. The name of this game is the humanities."⁹

The dissociated attitude and its alternative: expertise

The word "humanities" in English commonly includes the practice of the creative arts. As a translation of Cassirer's term *Kulturwissenschaften* it never implies such a direct reference to the arts. However the arts are indirectly under discussion both as data for critical study and to the extent that they necessitate in their creation a recognition of concepts of style in perceptual form, even if only unconsciously.

The aim to discern and evaluate traditional cultural possessions as forms of concise expressions and particular "Pathosformen", required the "but" of scientism — the cool dissociated attitude of science. Cassirer named the necessary distance *scientific attitude*, which should be the guarantee the "objective mind".¹⁰ This attitude which we could also describe as *sine ira et studio*, never lost its attraction because it favoured the great universally valid theory.

Since we know more about the values, meanings and practices of scientific objectivity it is plausible to characterize it as a culture in its own right.¹¹

Interesting to know that Wilhelm Dilthey distinguished three tasks of "Kulturwissenschaften", the historical, the systematic-theoretical and the *critical-practical*. But he never exemplified the third one, rather delivered an abstract philosophical theory about the *Selbstverständnis des Geistes*¹² in history.

The attitude of selfprojection of the human mind onto the cultural context of the past is the heritage of Hegelianism which was varied by some changes through Dilthey,

but which has returned in modern “more vulgar” guises until now.¹³ Instead of experiencing and describing the movements of individual contexts and exploring the concise stories of life, the practice of historicism created objectivations focusing them onto the mind. As a consequence we find the process of making ontological the abstract “mind”.

History, on the contrary, is a network of a multitude of past identities that never coexisted in pluralistic harmony but fought against each other to the death. By selecting one single identity for selfidentification we would again — by taking the venture serious — reject the other. This would increase and double the old massacres. If our modern context is worth being called culture than we must acknowledge having inherited something from many a historical identity; our duty would be to identify every single part of it and we would find out that we cannot identify with anyone of the parts absolutely. One can be identical only with oneself. Only under the condition of becoming identical with ourselves we will be able to prove ourselves in front of the many dead who had been characteristic ones to be more than mere fashion puppets or chessmen.¹⁴

The abstract concept of understanding has no subject, but only the presence of the scholar consisting of consciousness and body, who can follow the thoughts of individual thinkers and artists feelingly and thinkingly, and who is able to decode the work of art.¹⁵ In doing so he or she relies on his/her sense of rightness and wrongness, we say — on intuitions. The play of the intuitions which are the reward of prior experience, reading paintings and reflecting on them, is what we mean by *expertise*. There are also rules for expertise, “but the rules underlying such a discourse are complex, elusive, unsystematic, and subject to innovative modification”¹⁶. It is good to know that “jedes formale Denken beruht auf intuitiven Voraussetzungen, die nicht zum Teil des Formalismus gemacht werden können”¹⁷. (All formal thought relies on intuitive presuppositions which cannot be made part of the formalism.)

What happens in the observer and scientist — looking and reflecting — is also in many ways different from what Aby Warburg¹⁸ named the “Denkraum des Geistes”, the thought-sphere of the mind. Because he postulated that logic was the instrument which created the “Denkraum” through the act of signifying with separating nomina and he obviously believed in the power of magic being able to destroy this Denkraum.¹⁹ His attitude of allegorizing possible mental processes hindered him from further insights into the characteristic criteria of cultural products. Far more accurate here is the term “Lebensraum des Geistes”, living space of the mind.²⁰ The creator of this relevant expression points to the most essential function of a work of art: to evoke our productive imagination which is part of our humanity. *Scientia* is not only part of culture but is a culture, therefore science creates values and meanings itself and does not only borrow those from other spheres.

Art history and contemporary art

Art History traditionally deals with the art of the past and leaves contemporary art to the art critic. The former, a relatively new discipline, which specialized within

the “Geisteswissenschaften”, conscientiously respected these self-established boundaries because of the methodological needs of historicism.

Although *historicism* as the practised model of historiography went out of fashion already in the twenties²¹, some art historians rather cultivated that method from the very beginning of our century on. They stayed with the evolutionary concept of the 19th century and worked out general laws corresponding to the rule of the so-called “Zeitgeist” — spirit of the age — which could be taken to explaining variations and changes in style. Before 1989 on both sides of the Iron Curtain which divided our continent for too long the aim to explain the past and foretell the future was the same, the methods were different. In 1990 Sir Ernst Gombrich gave a lecture at the Royal Academy of Arts in London (Reynolds Lecture), which was titled “Styles of art and styles of life”²². He worked out the two contrasting interpretations of the tool which we call “style”. Style considered as the expression of an age, he identified with the Western approach and named it the “diagnostic” one. Eastern Europe in contrast adopted the “pharmacological” approach. Like Plato about whom we know that he tackled the seductiveness of the arts they found out that the effects of art necessitate central control and censorship.

Art History wanted to be more than a mere instrument of knowledge about art. In “Seemann’s Kunstlexikon” which was published in the German Democratic Republic at the beginning of the Seventies one can read under the keyword “periodisation”²³: “Art History not only reflects social history, but is a relatively independent part of the system with an important impact on the history of mankind. ...Style is the code which focuses on the new, the progressive, for the ascending classes, for humanity and universality of man.”

The “diagnostic approach” of the West took up the message and favoured the development of the *Avantgarde* — the inverted model of traditional art history — which was concerned with creating style, style as the document of the day, designing the future history of human kind. The artist who wanted to be famous one day had to observe the prophecies of modern art history, he had to obey the laws of the *Tradition of the New*²⁴.

Attentive German scholars have already critically reflected “The end of art history”²⁵ in its traditional dress and have been rethinking the long neglected warnings of sceptical voices in the field of classical studies. They have always recommended a close reading of and looking at the old sources of our culture, which could have saved us from generalizations and multiplying ideologies.

Our educational system carries on conceptually and verbally while few advantages are taken from the development of our visual, aural, and other perceptual faculties or from the *imaginative constructs* of myth and ritual. Although art is much more integrated into the everyday activities of our western society — maybe too much and in the wrong way as I suspect — we still are looking for the “high priests” of art historians or critics who tell us about standards.

“The proper task of criticism is to offer not authoritative judgements of works of art but *insights* into *how* an experienced and informed individual who holds certain stated convictions responds to the work of art he or she is discussing”.²⁶

There is a rich history of theoretical speculation about the arts and no end of theorizing.

A very short review may help us to understand the assumptions of art history. Denis Diderot (1713 — 1784) distinguished the perspective of the learned scholar assuming the work of art as a document of the past from the interested attitude of the collector who esteems spirit and expression; there is a third view which can be compared with the artist's hard longing to know more about the making of art and its effects. Johann Joachim Winckelmann, a German who discovered his ideals in antiquity, was considered to have found what works of art had in common, what could make them appear in a logical chain of development and therefore ready for reflexion in a conceptual abstract. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, the real father of art history, wrote the "last and greatest book on aesthetics of the occident", as Martin Heidegger mentioned. His lectures in aesthetics spoke about art as being an entity in itself, a manifestation of the spirit of mankind. Total reflexion was now the only adequate attitude to deal with art. *The main aim of the science of the arts should be to "was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen."* Proper interpretation had to show *the art* in any particular work. This urgency was expressed in different ways Herbartians to Wölfflin — assuming that there was some system of concepts or some typology, by afterwards until today. In our period "the strands had been running from Hegel to Panofsky and from the reference to which we should conduct our critical examination of particulate works."²⁷ To show *the art* in the work of art was and still is meant in a quite specific way, for art was conceived as the way in which the mind's relation to the world was made manifest to the mind itself. "Works of art were works of art by virtue of the way they made the mind reflexively aware of itself on confronting the work"²⁸

This comes back again to the problem of identity and of continuing the old battles today even more maliciously.

There are art historians who never worked with such concepts. They first of all acknowledged the revealing character of a work of art and tried to understand its making. To articulate the special "something" which makes a work a work of art, Michael Podro characterized: "To be revelatory in the required way is to go beyond what can easily be said and easily be grasped, and to go beyond it in a way which requires close attention to the formulation or construction itself." And then Michael Podro suggests a notion which is likely to be seen as revolutionary for the relativistic attitude today: "It is an essential part of our notion of art ... that it should tax the perceiver, extend him whether in feeling or thought."²⁹ There are no pre-agreed limits to what can be ruled out for consideration. What is the nature of a work of art is that it is unpredictable and yet wants to be understood. It may use traditional symbols for manipulating them and differentiating them within the making of the work.

Attention is necessary, the full awareness of rhythms in an artistic code.

We remember our notion of painting being a kind of language. Language is not an ideal form, but designed for use, in the human predicament. "What we call 'knowing a language' is not a matter of knowing that or knowing why, but of knowing how, of

having acquired a skill.”³⁰ We may also ask the question: what makes a painting so vulnerable to the diverse things that new interpreters do with it? “The chief reason is that our use and understanding of language *is not a science but a practice*.”³¹ Only practice improves skills on the side of the artist and knowledge of intimate characteristics on the viewers respective the scholars side. Criticism is the practice of sharing the experience with an audience.

“...so viel Welt wie möglich ergreifen und nützlich machen”, this is a convincing definition for education. It was spoken out by F.W. Humboldt.

Pictures are said to have opened new visual and emotional experiences that may have been latent in our subconsciousness for a long time. The search for that kind of ends is much older than the science called psychology: it is the history of art.³²

*Intuitive analysis and controlled imaginati
on as an aesthetic approach to Christa Näher's The Bridge*

Traditional methods isolate interpretation from response, because of their commitment to abstractions and preformed standards of virtue. Conversely, works of art may affect us that do not conform to that disposition and may draw us into an effort to reconcile our interpretative stance with actual *experience*.

The aesthetic approach can be described as *a step beyond the known*, the unfolding from the limit of the known to new insight and additional knowledge. The identification of the aesthetic approach with the critical one does not imply dropping the assumption the work of art being a document of a specific mind-world relation. Being confronted with a work of art we are only aware of our minds in the sense that we try to grasp the perceived thing, judging how our minds fare in perceiving it. That is our duty: *it is to discover something which is made by what we call an artist's style*. It is a process of decoding traditional or even modified forms in order to understand what it is. What we meet is a demonstration of artistry and looking at it we remember Leonardo da Vinci's opinion of an artist being the creator of a world on its own terms. In his “Paragone” he entitled a chapter: “The painter is Lord of all kinds of people and of all things”: “If he wants to look from the high peaks of mountains at a great plain and desires to see behind it the horizon of the sea he is its master; (as) if, from the deep valleys, he wants to look at the mountains ... in fact whatever exists in the universe as essence, as presence or as imagination he has it first in his mind, and then in his hands.”

The so-called Paragone-dispute was the competition between the arts and the genres to achieve by artistry the effects of a certain concern. Leonardo was convinced — as Christa Näher obviously is — that painting in the deepest sense is making visible the experienced or unseen and thus achieving the creative act.

A representation is not necessarily self-explanatory. It must be interpreted and this interpretation implies setting the movements into an imaginary context. Such a context is given by situational cues which are familiar to members of the respective culture.

Of course, intellectual interpretation must remain fundamental to criticism. To adequately understand a work of art, we ought to find out what we can about the context in which it was produced and the symbolic and formal conventions which it observes or rejects. That means to relieve it in human terms. The critic of contemporary art may expect his reader to have some grasp of that context, because he shares it with the artist. But the majority of potential viewers are as alien to the concerns and conventions of avant-garde artists as they are to those of medieval manuscript illuminators, so his task is not fundamentally different from that of the historian. Paul Frankl, a brilliant scholar and art historian of the bygone generation of our century, named the required faculties of a scholar who wanted to talk sensible about a work of art: "Scholars need to have both, the irrational ability of the aesthetic to respond and the rational capability to consciously arrive at a clearly defined expressive terminology about those narrational elements."³³

Evidence is documentation placed within a context, so that it seems convincing, becomes evidence.³⁴ But basically the examination of art has to be productive. "Criticism treats the world of art simply as a starting point for a new creation"³⁵, the work of art, recognized by the observer.

The situation in the eighties in Germany is that after the fade-out of conceptual moods painters have been ambitious to represent the world again. The trend could be characterized as *a new cognition of the real*.³⁶

Christa Näher, the woman painter whom I have chosen when asked to contribute to this conference, was born in 1947 in the Bodensee area and now lives in Cologne, where she has her workshop. Only recently did she get a chair for painting at the Städel'sche Artschool in Frankfurt, at the very famous place where Max Beckmann taught in the twenties. The painting which I am going to show you is called "The Bridge" (picture 1). It was painted in 1987 as an early example of the big "Raumbilder", which came into life in the very late eighties. She was given a prize by the city of Frankfurt for it.

Asked about her motifs in painting Christa Näher answered: "I take my surrounding very serious. The more I am aware of the world the more I am able to paint images. To make the world visible, I need to activate many senses, not only seven, as people in my country still think it is the magic last, but maybe twenty of them, as scholars in America already respectfully deal with. One day one will not speak any longer of imaginations of esoterics or "greens" or of hysteric women, but one will take them in as *new cognition of the real*".³⁷

For Christa Näher "real" is nothing but the present. She does not paint historical or future situations, but the now. The concretely real. The reporter asked very traditional questions about what we can consider the public concept of art ... whether the pictures are telling about the artist, about her, Christa Näher? Of course, because she does not think about style, she just paints. Her painting is done on canvas, grounded with glue made of bones, half oil and chalk. Applied two or three times, dried. And then she

paints with industrial oil colours, not using many pigments and mixing them. Symbols or signs? She does'nt look for representational conventions, she paints stories, which are related to one another. The stories become so intensive in her imagination so that they overlap any other thought. Although she is not obsessive in painting, as she confirms, her daily life is filled by associating with people. This is the stuff her pictures are made on. Asked for the meaning in her pictures she becomes impatient indeed and says: "This all has no meaning at all... serious people know that. Because of that they prefer to spend energy for useful acts".³⁸ She takes a stand on life by painting and lives her identity. And she wants her pictures to be for people who need them. And then she records a very important story. The story will become the key for our understanding of the function of art: a picture which is a likeness of the lived situation and creates the distance to life by its own likeness. We find a very useful description in Nietzsche. The fallacy which is necessary to bear life and cognition — is art.³⁹

Before we come to the rational part we tend to recall our associations and allusions. They come by themselves because our perceptual skills seem to compare constantly with the stuff in our memory.

There comes to mind a poem written in the midst of the nineteenth century. Its author was poet laureate in 1850.

I am going to focus my talk about the painting on this poem:

*All experience is an arch
where through gleams
that untraveled world
who' margin
fades forever
forever as I move.*

(Ulysses, from Alfred Lord Tennyson, 1809 Somersby — 1892 Osle of Wight)

Lord Tennyson was convinced of the moral responsibility of art, the poet being a kind of priest. He was interested in the mysteries of the world, the new findings and discoveries of science.

As concerns the paint, the making of the picture, the painting recalls the American artist James McNeill Whistler (1834 Lowell, Mass. — 1903 in Chelsea near London).

Son of a railway engineer and mayor, lived in St.Petersburg 1843 to 1849, in Paris from 1855, Degas, Fantin-Latour, influenced by the dark-tuned painting of Courbet, 1859 moved to London/Britain. He was a very extravagant character. He focused on a motif which became very important to him: the Thames. And the "Old Battersea Bridge" or the "Nocturno in Blue and Silver" (picture 2) both painted in the late seventies of the 19th century, are maybe more naturalistic but convincing with the same emotion.

With him we focus on the issue "impressionism", a movement in art which was alive for a very long time, even on to the 20th century. It meant another way of creating

than had been in European tradition before. Rudolf Zeitler (Propyläen-Kunstgeschichte 1966) speaks of impressionism in connection with *Gedanklichkeit*, a term which is again almost untranslatable into English, I can only say, has to do with mental reflection, projection into the vision which has been seen as the atmosphere, has something to do with the mood, the mental frame. Or is it pure impression, association by perceiving light and shadow.

The motif seems to be occasional, indeterminant, but radiates a kind of power.

Associating the poem and comparing with the pictures in our museum of memory the whole issue arises: perceiving and becoming aware of something is recognition of the simulacrum, is the work of memory and transformation to the similar of the dissimilar.

Forms mediate between the conscious mind and the world of objects. Their origin, genesis and coincidence are not at all inexplicable because of the fact that they are spread over countries and live over periods shows them as bearers of values, either accepted or refused. By this, style has some connections with movements and points back to people with certain tastes and values. And yet the gaze and the evaluation by the connoisseur, by the expert, cannot be set in rules. Features of style are communicable only in terms of qualification, connected to special contents and circumstances in the artistic process. The expert eye cannot be translated into words and stays therefore as a source of suspicion for science.

How would you describe the balancing act of Cezanne's painting to create space by simple brushstrokes of paint? There is no "form" in its own term, even when correlations are discerned as metaphorical symbols.

Christa Näher named her picture "The Bridge" (1987, oil on canvas, 90 x 90 cm). There is no thing like a literal bridge but only a vague illusion that something is bridging. The picture suggests a world with broad brushstrokes of paint, by contrasting dark and light. We tend to recognize something that we have seen very often — for example the cold but intense light over the horizontal black: the natural property of light which increases in splendour the more it is gathered up in itself. It reveals an aspect of structure of the world, something is more "bright", like the light coming out of a dark cloud...But the same time the vision sinks back into the unseen, the untravelled world. There is one bright light reflection right off the centre of the picture which destroys any allusion to space, because it happens on the level of the painted surface of the picture. Or is it energy illuminating the dark?

We experience a fictive mental existence, the relation made by some references to a first world of objects which we experience already in everyday life.

The conscious mind: Awareness of "personal otherness"

An image is always a representation of something that is not there. This may be a person, a situation or an idea. The main task of painting is to make something that is not present visible. This applies to the visible as well as the invisible. The visible can

hide something that can be captured by the artist and made visible. The invisible, on the other hand, cannot hide anything. It can only be recognized or not. Images are visible products of our imagination, as the *place of painting* they give that which is thought and that which is imagined or experienced a sensual form. Whoever views a picture takes part in the insights, dreams and thoughts of the artist by learning his mode of speaking and through him learns to see what he might not have seen until then.

The experience of the world, set in motion by artistic demonstration, and the recognition of experiences in the picture creates an aesthetic sensation that is pleasing. The act of confirmation through recognition and the enjoyment, even pleasure caused by this can be most easily observed in small children beginning to explore the world. They explore an object and particularly try to relate to the thing and determine the effect the thing has on them. This experience is confirmed by recognition — of the similar situation, an individual or a thing. And this confirmation provides a satisfying experience. It creates joy.⁴⁰

The painting is to be read like a cultural text which itself is a model of an existing cosmos that implies the human world. The reader through use and commitment develops the skills of a language of art, of a unique code system, and by approximating what the painter undertook to signify, the spectator understands the paintings' language as a medium of decidable meanings or begins to see what he maybe has never seen before. He may share different worlds and visual discoveries with the artist by that. Some of them may have existed only in dreams, but sometimes in such as the collective cultural memory has made possible.

Understanding goes together with the skill to read the language of art. Here we are back to the idea that any "art originates in the human mind, in our reactions to the world rather than in the visible world itself, and it is precisely because all art is 'conceptual' that all representations are recognizable by their style".⁴¹

The net effect of research in the field of the "languages of art" and of the construction of reality "is to confirm Gombrich's view that despite a painting or drawing being a representation through a medium, the *doctrine of complete conventionalism has no justification*. Work on colour perception, for example, indicates that although our abilities to talk about colour discrimination are obviously affected by our language, colour discrimination itself is universal. Similarly, translation would not be possible unless there were an independent world to talk about".⁴² These philosophical issues have been reviewed by Hilary Putnam.⁴³

The language model of art is a model which helps us to communicate about art. But even language remains a tool, an *organon* developed by mankind for strategies in the intrasubjective world of facts and arguments, which categorizes the world and formalize the structure of statements. As concerns the verbal languages, they are "comparatively rich in names for things and qualities, they tend to be poor in words describing processes and relationships. We all know how much easier it is to represent such relationships by means of a diagram than by verbal description".⁴⁴ To become an

expert in reading literature means to develop the skill of expertise, a very intimate knowledge of the style of a poet's writing. Only someone who is familiar with all peculiarities of the characteristic style may be in the disposition to recognize even the tiniest variation and may be able to interpret the variation as the bearer of a special meaning. And even then the competent critic⁴⁵ confesses that "a literary work of an interpretation can succeed only *if readers have something in common with the writer* even before they begin to read." The work of art is a human product addressed to human readers, dealing with human concerns, and cannot therefore limit itself to formal or structural considerations. Norms or rules are stipulated in an authoritative code, to which we can refer in order to resolve disputes.

To read an image is an even more complex procedure. As we have argued, to "see" is different from grasping an idea by the word. The image has the ability to show even relations which had not been named by the spoken language. These relations may not be part of any concept of language not even of any modes of the "epoch" because of their out fashion or uncommon attitude, nevertheless these relations are important to human intercourse. "If we wish to explain pictures, in the sense of expounding them in terms of their historical causes, what we actually explain seems likely not to be the unmediated picture but the picture as considered under a partially interpretative description. This description is an untidy and lively affair. Firstly, the nature of language or serial conceptualizations means that the description is less a representation of the picture, or even a representation of the picture, than a *representation of thinking about having seen the picture*. To put in another way, we address a relationship between picture and concepts".⁴⁶

Let us come back to our picture "The Bridge" and repeat our own observation: conversely, works of art may affect us that do not conform to that disposition (relationship between picture and concepts) and may draw us into an effort to reconcile our interpretative stance with actual *experience*. The aesthetic approach can be described as a step beyond the known, the unfolding from the limit of the known to new insight and additional knowledge. We must assume the nature of reality as a quantum field — not ignoring the insights of physics. Quantum physicists suggest that individual consciousness operates in the quantum realm to select what will become actual. This concerns the artists side — who is using a language and modifying it for the recreation of the real on the canvas — as well as the observers side who is creating reality in the act of experiencing and describing as well. Consciousness involves the interaction of the beholder and the observed, or in other words, the experience of observing; that requires recognition of the personal characteristics of the observer, including the processes and contents of the unconscious mind. Peter Sloterdijk denotes a more accurate view of the arts, "emancipating from the dictatorship of interpretation", that needs to lift the barrier between the logical and the aesthetic. His vision is the ideal that art imparts itself, meditates "its own gestures".⁴⁷ But it is too vague a strategy to speak of aesthetics as a "Aufklärung menschlicher Bewegungen durch ein waches Dabeisein und Darinsein".

Conclusion:

The act of creation is not actualizing out of nothingness, but unveiling what was existent at any time but hidden through the blinkers of our habits.⁴⁸ The artist and the beholder enter the creative realm together and they “must have something in common” to succeed in understanding. What they share as *actualities* — using a term from the quantum mechanics — are not only values but also languages to express them. And they have *attentiveness*, the indispensable condition for grasping the aesthetic moment. So what can we confirm as the main difference between the dissociated attitude and the aesthetic approach? The attentive beholder wants to understand, not to judge from whatever “standpoint” which is the ego-centred one of the *nuova scientia* of the 17th century. Understanding needs identity, this is the first condition.

That may be the main problem of our modern society, which is longing for identification. In the ongoing process of modern culture we have millions of pieces of information set and communicated by local cultures loosing self-esteem which causes conflicts and new borders of dogmatism and fanaticism. We have to bridge borders which can be done by strengthening self-esteem by transmitting knowledge about ones own cultural traditions and the lesson that we may be richer by respecting different values. This complex process needs the attitude of total awareness and the readiness for cultivating *agape* which is remembered to be a “sinnliche Bildungskraft”⁴⁹.

The aesthetic experience is an active intense act of interaction with the other, and incompatible with disinterested analysis. Facts and pictures are not to be seen as mere documents of history, the concept of the picture as the representation of ideas has to be recognized as inadequate. There is no “Subjekt des abstrakten Vernunftsbegriffs”⁵⁰. Pictures as cultural products are the interface of concrete real people involved. The “linguistic turn” in the perception of art opened the understanding for pictorial production of meaning⁵¹ (bildliche Bedeutungserzeugung), which does not inevitably run back to the theories of imitation, but could open new search for the evidence⁵².

NOTES

* The first version of the paper was presented on the Third International Conference on Philosophy and Culture “*Cultural intercourse in space of total communication. Philosophy, Art, Science and Religion: Issues of possible dialogue*” (17 - 21 September, 1998, St. Petersburg, Russia).

¹ “...our own age has generated enough questions and issues that have given rise to new research — after all, research merely means ‘new search’, search for the evidence which supports a new vision or interpretation.” Ernst H. Gombrich in: *Prolusion, to: Language and Images of Renaissance Italy*, ed. by Alison Brown, Oxford 1995, 4.

² In analogy to the brilliant study about literary criticism from Meyer Howard Abrams, *Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory*, New York - London 1989.

³ Vgl. Glossary of Donald Preziosi, *The Art of Art History: A critical Anthology*, Oxford - New York 1998, 578.

⁴ Ernst Cassirer, *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*, 1960, 39.

⁵ The concept that history could satisfy the desire for *identification* is a German phantasy and was already rejected by the great Netherlandish historian Johan Huizinga in the late twenties.

⁶ Arno Borst, *Barbaren, Ketzer und Artisten. Welten des Mittelalters*, München² 1990, 33 (Die Geschichte der Sprachen im Wandel europäischen Denkens).

⁷ Compare Ernst H. Gombrich, *Symbols and values*, N.Y.1952, published as the 2nd chapter in: idem, *Meditations on a hobby horse*, London - N.Y. 1963, reprint 1994.

⁸ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford 1977, Chapter 2, "Truth and the Stereotype", Section VI, which starts with the sentence "Everything points to the conclusion that the phrase 'the language of art' is more than a loose metaphor" has generated an enormous amount of controversy. Gombrich's position has been completely consistent, though he has continued to refine it. Compare Editor's postscript as a comment to the specific chapter, in: Richard Woodfield (ed.), *The essential Gombrich*, London 1996, 111.

⁹ M.H. Abrams, 1989, 72.

¹⁰ Cf. Lorraine Daston, "Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität", in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft, Kulturwissenschaft: Einheit-Gegensatz-Komplementarität?* (=Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd.6), Göttingen 1998, 11ff, here 30. She proves that "objectiv" and "subjectiv" are products of the old scholastic philosophy and had an almost inverse meaning in comparison with the common use today. Objective was related to things exposing to somebody's mind whereas subjective was relating to the things themselves.

¹¹ Lorraine Daston, see note above, 34.

¹² Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, 1, (1883) 1962, 26f.

¹³ Kurt Flasch, "Das Selbstverständnis des historischen Wissens, in: O.G.Oexle, see note above, 63ff, here 75.

¹⁴ Arno Borst, "Wissenschaft und Spiel", in: idem, see note 6, 453.

¹⁵ Cf. Hartmut Böhme, "Einführung in die Ästhetik", in: *Aisthesis* (=Paragrana, Bd.4, Heft 2), Berlin 1995, 240ff, here 243.

¹⁶ M.H. Abrams, 1989, 114.

¹⁷ Alfred Gierer, "Naturwissenschaft und Menschenbild", in: O.G.Oexle, see note 10, 43ff, here 46.

¹⁸ Aby Warburg founded the "Kulturwissenschaftliche Bibliothek" in Hamburg which moved to London because of the danger of burning of books even before Worldwar II.

¹⁹ Aby Warburg, "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten", in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, 26.Abhandlg., Heidelberg 1920, 281-293.

²⁰ Herbert Mainusch, "Die Kunst und die moderne Hermeneutik, in: idem, *Spitze Griffelchen für Eidechsen* (=Worte-Werke-Utopien. Thesen und Texte Münsterscher Gelehrter, Bd.1), Münster 1995, 17 and 25.

²¹ Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, 1922; Ges. Schriften, Bd. III, Tübingen 1922, Kap. Über den Aufbau der europäischen Kulturgeschichte, 694-772.

²² Publiziert in London 1991.

²³ Bd. 2, 786.

²⁴ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, London 1962.

²⁵ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983; idem, *Das Ende der Kunstgeschichte*. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995. Compare also: Heinrich Klotz: "Angang der Kunstgeschichte? Ein Fach noch immer auf der Suche nach sich selbst", in: Anne-Marie Bonnet u. Gabriele Kopp-Schmidt, *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, 38ff.

²⁶ James Ackerman, "Interpretation, Response: Toward a Theory of Art Criticism", in: *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, 1995.

²⁷ Michael Podro, "Art history and the concept of art", in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 - 1930*, 1985, 209.

²⁸ eadem, 210.

²⁹ eadem, 213.

³⁰ M.H. Abrams, 1989, 293.

³¹ eadem.

³² Ernst H. Gombrich, *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford 1982.

³³ Paul Frankl, *Zu Fragen des Stils*, Weinheim 1988.

³⁴ W. McAllister Johnson, *Art history: its use and abuse*, Toronto 1988, 135.

³⁵ Oscar Wilde, "The critic as artist", in: Richard Ellmann (Hg.), *The artist as critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, New York 1968, 366ff.

³⁶ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge Mass. London 1996.

³⁷ Dietrich Sauerbier, *Christa Näher*, Interview with the artist, in: *Flash Art International* Nr.124, 69ff.

³⁸ eadem.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1869- 1874*, Giorio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), *Kritische Studienausgabe*, Berlin 1988, VII, 198.

⁴⁰ Sybille-Karin Moser, "Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes", in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes* (= Kunstgeschichtliche Studien Innsbruck, N.F.Bd.1, wiss.Redaktion Sybille-Karin Moser), Innsbruck 1994, 3 - 22, here section II, here p.6.

⁴¹ Ernst H. Gombrich, "Truth and the stereotype", chapter 2 of his book *Art and illusion* (cf.4), republished in: Richard Woodfield (ed.), *The essential Gombrich*, London 1996, 89f, here 108.

⁴² See editor's postscript in: Richard Woodfield, 1996, 112.

⁴³ Hilary Putnam, *Renewing Philosophy*, Cambridge/Mass. 1992.

⁴⁴ Ernst H.Gombrich, "Icones symbolicae: Philosophies of symbolism and their bearing on art, in, idem: *Symbolic images. Studies in the art of Renaissance*, London 1972, 167.

⁴⁵ H.M. Abrams, 1989, IX.

⁴⁶ Michael Baxandall, *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven and London² 1986, 11.

⁴⁷ Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt a.M. 1987, 123 - 125.

⁴⁸ Cf. Arthur Koestler, *Act of Creation*, 1964, 335, 383, quoted in: John A. McCarthy, "Strategien der Schöpfung. Paradigmenwechsel der Kreativität in Natur und Kunst, in: *Mimesis. Poiesis. Autopoiesis* (=Paragrana, Bd.4, Heft 2), Berlin 1995, 261ff, here 278.

⁴⁹ For further research it will be useful to reflect the difference between *agape* and *eros*, as Martina Koch did in: "Ist 'Agape eine sinnliche Bildungskraft?"; in: Klaus Mollenhauer/ Christoph Wulf (Hg.), *Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein*, Weinheim 1996, 256ff.

⁵⁰ Cf. Elisabeth List, "Neuvermessung des Geistes. Von den Geistes- zu den Kulturwissenschaften", in: Helmut Reinalter, *Geisteswissenschaften als Kulturwissenschaften*, Innsbruck 1999 (just going to be printed).

⁵¹ Gottfried Boehm, "Die Krise der Repräsentation", in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, 127 and 128. Boehm mentions Gombrich as the nestor of that tool, complains, that Gombrich did not continue this concept for modern arts.

⁵² Thanks to Philip Herdina (Institute of English Studies at the University of Innsbruck) who did "all sorts of things with my text", reading of corrections.

КИНООБРАЗЫ И ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ
//
REFLECTIONS ON CINEMATOGRAPHIC IMAGES & SYMBOLS



МЕЖДУ СТЕРЕОТИПОМ И СИМВОЛОМ:
ПАРАДОКСЫ ОБРАЗНОСТИ
“СИБИРСКОГО ЦИРЮЛЬНИКА”

Кирилл РАЗЛОГОВ

Семантика коннотационного поля “Сибирского цирюльника” Никиты Михалкова восходит к нескольким источникам: от обыденных представлений о специфике “России” и “Запада” к неомифологии массовой культуры и, далее, к установившейся и порой изоцирленной символике классики и ее советской ипостаси. На эту постмодернистскую сетку накладывается специфика художественного мышления, нередко трансформирующего исходные мотивы до неузнаваемости.

Первое впечатление от фильма — внутренний конфликт между буйством творческого темперамента (в первую очередь режиссера-постановщика) и заданностью конструкции. Противопоставление “мы” и “они”, Запад и Россия объясняет почти все сюжетные коллизии и ходы, но не отражает ни настроение отдельных эпизодов, ни итоговые ощущения от фильма в целом. Кажется, что рациональное и эмоциональное начала, филигранно отработанные сами по себе, существуют и развиваются независимо друг от друга.

Возможно, это впечатление (помноженное на либидинозные вождедения, вызываемые образом автора-актера-императора и масштабами бюджета фильма) объясняет болезненную реакцию многих журналистов и критиков.

Среди мнений “относительных доброжелателей” картины хотелось бы выделить два.

Первое, “Сибирский цирюльник” — просто фильм как фильм и нечего умствовать по его поводу (рекламная шумиха попугала).

Второе, “Сибирский цирюльник” — явление не искусства, а массовой культуры (в подтексте — “ихней”), поэтому традиционные эстетические критерии к нему не приложимы.

“Просто фильм” — самый сложный объект теоретического анализа. Здесь автор делает свое дело (абсолютно профессионально, о чем скажу ниже) и ничем не помогает киноведу и критику. Предмет его забот — зрители, в данном случае самые разные: от Москвы до самых до окраин (Европы, включая Париж, Берлин и Канны, и Азии) и далее в США, Австралию и Океанию.

Явление массовой культуры сложно для анализа вдвойне, поскольку традиционный искусствоведческий инструментарий здесь бесполезен и даже вреден.

Тем интереснее попытаться выяснить, что собой представляет “Сибирский цирюльник” как явление культуры (далеко не только массовой), какие традиции и творческие технологии он в себе сочетает. По сути, этот сюжет заслуживает специальной монографии. В статье можно лишь очертить контуры проблематики.

Классическая культура

Фильм, безусловно, имеет прямое отношение к классической культуре Нового времени, переживающей в конце XIX века (время действия основной части фильма) эпоху расцвета и одновременно заката: первая выставка импрессионистов уже позади, 1895 год — год первого публичного киносеанса — вклинивается в хронологию повествования Ибрагимбекова и Михалкова, и поэзия вскоре перехватит пальму первенства у многотомного романа.

Общий (по-своему революционный, связанный со сменой глобальных парадигм социокультурного развития) контекст рубежа веков для авторов фильма не столь существен. Однако именно в нем коренится источник семантической гетерогенности самого произведения.

Симпатии авторов в этом конфликте старого (классической культуры) и нового (будь то нарождающийся модернизм или массовая культура) очевидно на стороне классики. Ее символизирует Моцарт — парадоксальное свидетельство постоянства русского (=европейского!!!) духа на американском плацу. Классика вечна, потому что она верна.

В художественном строе картины от лица классики выступает антураж: декорации и костюмы, общая повествовательная структура, продолжающая (как, впрочем, и вся массовая культура) традиции романа XIX века, и, главное, опера — тот самый “Севильский цирюльник”, от которого отталкивается название фильма. Массовый зритель может даже выйти из зала убежденным, что автор “Севильского цирюльника” — Моцарт, и он будет прав, поскольку в картине они вместе выступают от лица единой культурной традиции. На самом же деле, конечно, речь идет о моцартовской “Женитьбе Фигаро”, о чем прямо говорит юнкер Толстой при первой опьяняющей встрече с Джейн. Однако это название слишком однозначно, оно противоречит специфике сюжета фильма и не дает оснований для семантического скольжения к адской машине и Сибири.

Вместе с тем, оба варианта музыкального прочтения классического сюжета Бомарше обуславливают “оперность” стилистики фильма: вставные номера, крайности страстей (вспомним, что мелодрама этимологически означает “музы-

кальная драма”), откровенность постановочных эффектов. Музыкальные пассажи, фрагменты из оперы в любительской постановке, наконец, самодовлеющий характер ключевых эпизодов (“Масленица”) — все это не только дань опере, но и свидетельство специфики художественного мышления авторов.

Особое место оперы в классической культуре определяется ее офизиозным характером (“Жизнь за царя”) и зрелищностью, противоречащей господствующей в XIX столетии повествовательности. Опера объединяет в едином спектакле рассказ и музыку, предвещая стихию массовой культуры. Отсюда и парадоксальность хрестоматийного толстовского неприятия оперы и балета, поскольку именно Лев Николаевич предвосхитил грядущее царство компенсаторно-развлекательного начала в культуре своим определением искусства как “заражения чувствами”.

Таким образом, выбор оперы как своеобразной метаструктуры фильма, его цементирующего начала глубоко закономерен.

Вместе с тем автору не чужд просветительский пафос, характеризующий носителей классической культуры, искренне убежденных в том, что народ когда-нибудь “Белинского и Гоголя с базара понесет”. Американско-русский новобранец на протяжении всего фильма убеждает сержанта в величии Моцарта, а Михалков в течение того же времени объясняет потенциальным западным зрителям самобытность России. Боюсь только, что с меньшим успехом...

Советская культура

В фильме чрезвычайно сильно и ярко проявляются элементы советской культуры. Связующим звеном тут опять-таки оказывается опера. В табели о рангах советского периода Большой театр — кусочек помещичьей культуры, по язвительному определению Ленина, занимал (да и занимает) первое место. В беседах партийной и художественной номенклатуры (в том числе и кинематографической) неизменно присутствовали опера и балет (и примкнувший к ним Пушкин). Они были художественно почтенны и идеологически безопасны, лишь бы “Жизнь за царя” превратилась в “Ивана Сусанина”.

Вторая могучая советская традиция — экранизация классики. В целом ряде эпизодов “Цирюльника” отчетливо просматривается школа киноэпоса кумира Никиты Михалкова Сергея Бондарчука. От “Войны и мира” к “Сибирскому цирюльнику” ведет почти прямая линия, лишь слегка заштрихованная постмодернистской иронией (смотрите ниже). Реконструкция эпохи, внимание к деталям быта, канонические ситуации — все это подчеркивает преемственность классики и социалистического реализма.

Не будем забывать о том, что предметом гордости советской культуры (и сталинского, и хрущевского, и брежневского периодов) была верность классическим традициям (“реализму”) в противовес господствующему на Западе “модернизму”. У этой новейшей ортодоксии были также уходящие в глубь веков традиции Православия (защиты правильной веры) и Москвы как “Третьего Рима”. Никита Михалков далеко не случайно прибегает и к этим могучим источникам веры.

Экранизации классики, которым режиссер (и не он один) отдал дань в застойные 70-е, позволяли сочетать политическую благонадежность с художественной респектабельностью. Не будучи экранизацией, “Сибирский цирюльник” несет в себе (и на себе) благородную традицию “костюмного фильма”.

Стилистически русско-советский эпос находит в Михалкове достойного продолжателя: фильм начинается с демонстрации просторов Родины, определяющих масштабы и постановки, и чувств персонажей, и постоянно возвращает зрителя к пространственной протяженности Сибири как своеобразному камертону происходящего на экране. Наиболее характерный пример в этом плане — поистине эпический запой генерала-Петренко.

И последняя общая черта, опять же вытекающая из глубокого родства культа классики и культа личности: известный дидактизм повествования, назидательность истории трансатлантической любви.

Массовая культура

Назидательность, конечно же, свойственна и массовой культуре, которая унаследовала у классики исходные принципы жизнеподобия (возрожденческая перспектива и объективистское повествование) и тяготения к массовости (чисто виртуальной у классики и вполне реальной у ее презренных последователей). Отсюда и пересечение “буржуазной” массовой культуры с “социалистическим реализмом”. Они расходились в разные стороны по другой составляющей — эмоциональной. Здесь различными были приоритеты: компенсаторность и развлекаемость в первом случае и идеологическая ортодоксальность — во втором.

Сюжетная основа “Сибирского цирюльника”, очищенная от посторонних наслоений, — идеальный материал для масскульта: старая американская блядь губит юного русского офицера и сама же страдает по этому поводу. В такой намеренно грубой формулировке мелодраматическая подоплека — основа массового эмоционального эффекта — вылезает наружу. Безмолвно страдающая Дуняша, которая воплощает вознагражденную добродетель, дополняет картину любовного треугольника. Соперник-генерал — почти предлог для взрыва насилия, столь необходимого в массовых жанрах, — играет роль скорее декоративную, как и американский изобретатель — работодатель и будущий муж героини. Ужас (другой культ масскульта) чужого (и чуждого) вторжения воплощает сама машина для рубки леса — “Сибирский цирюльник”, — наглядно и чудовищно разрушающая покой российских просторов.

Мастерское переплетение сюжетных ходов, психологических мотивировок, эмоциональных всплесков и внушения на бессознательном уровне составляет одну из самых сильных черт картины. Режиссер постоянно “подтягивает” материал, помогает актерам, заставляет одно работать на другое. Здесь он разительно и выгодно отличается от Бондарчука, стихия которого — кони и люди, но никак не микроэмоции персонажей.

Значение режиссуры особенно очевидно в сцене решающего свидания героев, с обмороком и финальным истерическим соитием. Ни актер, ни актри-

са явно “не тянут” на пароксизм, зараза которого от русского идеалиста передается рациональной американке. Михалков-режиссер технологически опирается на силу воображения, эмоциональный накал не столько исполнителей, сколько зрителей. Отсюда раздевание и одевание героини за кадром, передаваемое нейтральным взглядом Меньшикова (прямо-таки эффект Кулешова в действии), и блестящий финальный штрих — смещаемый в порыве страсти шкаф.

Не менее впечатляет чудище-цирюльник, пробуждающий в коллективном бессознательном все естественные, противоестественные и технотронные страхи. Эта машина-образ становится носителем уймы коннотаций: механический динозавр (О! Спилберг!), “чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя” (О! Радищев!), нашествие (западной) индустриальной цивилизации, разрушение экологического равновесия...

Элит Классик

Многозначность и аккумуляция разнопорядковых смыслов на основе базового аффекта — характерная черта горнила массовой культуры. Список формул и ассоциаций здесь можно продолжать бесконечно: Америка = Джейн (+Тарзан) = “Сибирский цирюльник” = чудовище+продажная тварь = Запад < Россия = Толстой (герой+писатель)+Дуняша+запой (генерал); Джейн+юнкер (Тарзан+Толстой) = любовь = сын = Моцарт = вечность, и т. д.

Заметим, что первый ряд ассоциаций отражает горизонтальные связи, соответствующие специфике маскульта, в то время как второй строится, скорее, вертикально с единой точкой схода Истины, Добра и Красоты, иными словами, Богом. Эта иерархичность характеризует и классическую, и так называемую элитарную культуру. Она принадлежит второй — модернистской — ветви культуры XX века, ветви, которую западные искусствоведы до недавней поры считали основной и единственной. Фильм в целом строится отнюдь не по классической формулировке Ортеги-и-Гассета, что новое искусство — искусство для художников, а не для масс людей, искусство касты, а не демократическое искусство. Однако его автор не случайно придерживается традиционно русских взглядов на Бога и монархию и не раз подчеркивал, что кто был ничем, стать всем никак не может.

Русское начало (в противовес западному) в картине безусловно иерархично. Режиссер-император венчает земную вертикаль и “благословляет” юнкеров в офицеры, которым фильм и посвящается. Элита соединяется с классикой, но не всерьез, а скорее как в популярной телевизионной рекламе.

Постмодернизм

При всей его порой демонстративной серьезности фильм пронизывает ирония, игровое начало. И режиссер, и актеры, и вся съемочная группа, очевидно, получали удовольствие на съемках и не стыдились этого.

Любовь к своему детищу сказалась и в том, что Михалков сам лично читает дикторский текст русского варианта картины, построенный по пара-

доксальному принципу несобственно прямой речи Джейн. Голос, вроде бы, должен быть женским, текст — от первого лица. Ан нет, он периодически превращается в авторский комментарий, который никому передоверить нельзя.

В картине есть частные шуточки, понятные только посвященным (еще одна элитарная черта), но много и общедоступных гэгов. Создается даже впечатление, что первая половина картины строится преимущественно как эксцентрическая комедия (вспомним, что американская комическая опера была одновременно и самым популярным киножанром, и предметом поклонения эстетов).

Второй безусловно современной чертой фильма является принцип “вставного эпизода”, самодовлеющего эффекта, стремление к совершенству как бы самому по себе, безотносительно к окружающему внутреннему миру произведения. Хрестоматийные примеры в этом плане — бал на скользком паркетe, стрижка леса, “Масленица” (с фейерверком, по-видимому, любимым декоративным эффектом Михалкова) и, конечно же, “запой”. Последние трактуются как фундаментальные элементы национальной культуры, вещи-в-себе, принципиально не доступные иностранцам по содержанию и посему превращающиеся в чистую форму.

Именно здесь, в постмодернистском экстазе сливаются противоположные тенденции в культуре нашего века: декадентский недостижимый идеал “искусства для искусства” с легкостью реализуется в конце столетия в самодовлеющих спецэффектах голливудских боевиков и/или “Сибирского цирюльника”. Зрелище побеждает повествование и возвращает нас к опере.

В каждом эпизоде чувствуется противоречащая специфике массовой культуры эстетическая дистанция, индивидуальная авторская интонация, легкое смешение акцентов, изредка препятствующее чистому, незамутненному чрезмерным эстетическим опытом эмоциональному переживанию.

Многослойность, многоплановость и известная хаотичность “Цирюльника” приобретает в результате все черты художественной закономерности и прагматической целесообразности.

Профессия

На мой взгляд, суть урока “Сибирского цирюльника” в контексте постсоветского кино можно сформулировать одним словом — профессионализм. Автор-режиссер поставил перед собой недостижимую цель — добиться всемирного успеха национального фильма, и невыполнимую задачу — объяснить Западу Россию. Для этого он мобилизовал все доступные материальные и творческие ресурсы и сделал зрелищную мелодраму: первую половину фильма зритель смеется до слез, вторую — рыдает с печальной улыбкой.

Вероятно, сам о том не подозревая, Никита Михалков оказывается носителем и продолжателем и глобальных и национальных культурных традиций и тенденций, которые были схематично описаны выше. При этом он (и Ибрагимбеков) прекрасно знает, как добиться нужного эффекта. Фильм хо-

лоден, но безусловно эффективен — и как слезоточивая машина, и как источник чистого наслаждения.

Чрезвычайно показателен в этом плане двоянный финал. Массовая культура требует хэппи-энда, российская — грустного конца. “Сибирский цирюльник” сочетает оба варианта: центральная любовная история завершается расставанием, сибирской ссылкой, отказом от встречи с возлюбленным, возвращением России (Дуняше)... и американским сыном, символизирующим бессмертие и героя (Меньшиков жив и завоевывает сержанта, то есть Америку), и искусства (Моцарта).

BETWEEN STEREOTYPE AND SYMBOL: IMAGES
PARADOXES
OF “SIBERIAN BARBER” BY NIKITA MIKHALKOV

Kirill RAZLOGOV (Moscow)

The “Barber of Siberia” is analyzed in the paper as a multi-faceted film, combining diverse stereotypes and symbols in a unique high quality artistic structure. The director-scriptwriter-actor Nikita Mikhailkov tries to present an image of Russia both genuine (if not realistic) and understandable for foreigners inside and outside (audience) the picture. The underlying contradiction is between the seriousness and rationality of the overall construction (us-Russians and them-Westerners) and the boiling artistic temperament.

The basic elements of the film pertain to different cultural strata:

Classical culture is represented by Mozart, his opera “The Marriage of Figaro”, and the Enlightenment drive of the Russians (as Europeans) against “uncultivated” Americans. Soviet culture conserves the educational pathos, a respect for the classics (opera included) and an epic dimension, characterizing, for example, the screen adaptation of Tolstoy’s “War and Peace” by Serguei Bondarchuk — a close neighbor of “The Barber of Siberia”.

Mass (global and/or popular) culture rules on the screen whenever the melodramatic comes into the open: the American whore seduces the young (and virgin) Russian officer and loses him to a Russian servant girl in the Siberian exile. The “Barber” itself (a horrible machine, that is meant to destroy virgin Siberian forests) is portrayed as the bad guy of a horror movie. The elitist drive of modern culture is paradoxically linked by Mikhailkov to orthodox Christian values — the Emperor (played by the director himself) as God’s representative on Earth and Russia as the Chosen land. This curious mix is kept together with postmodern irony and high cinematography professionalism. The combination of a sad (Russian-style) ending (lovers are separated forever) with a Hollywood-like happy end (their child wins the battle with his American sergeant, convincing the latter that Mozart is indeed a great composer) is the supreme final touch, joining the symbolical and the stereotyped.

STATISTICAL PANIC

Kathleen WOODWARD

(University of Wisconsin-Milwaukee, USA)

Probability and statistics crowd in upon us... There are more explicit statements of probabilities presented on American prime time television than explicit acts of violence. . . . Our public fears are endlessly debated in terms of probabilities: chances of meltdowns, cancers, muggings, earthquakes, nuclear winters, AIDS, global greenhouses, what next? There is nothing to fear (it may seem) but the probabilities themselves.

Ian Hacking, *The Taming of Chance*

By the year 2000 cancer will be the leading killer of everyone.

Yvonne Rainer, *Murder and murder*

I

The dominant and unsettling characteristic of the global financial market of late capitalism, as Fredric Jameson points out in his essay "*Culture and Finance Capitalism*", is that it is not linked to the object world and thus does not have any material - *real* - referent. Globally the generation of wealth is no longer connected to production in a local or even a national economy; it is literally deterritorialized. Money no longer exchanges hands; instead financial pluses and minuses flow in intangible digital streams around the world. And indeed, as the *Wall Street Journal Europe* reported at the end of 1997, the figure for the daily trade in currencies alone was then \$1 trillion dollars. With free-floating capital of such mind-boggling proportions, immateriality is virtually everywhere.

What in contemporary culture can be said to represent this articulation of capital at the end of the century and the turn of the millennium? What is the cultural logic of late capitalism? For Jameson the quintessential expression of postmodern culture, or what he has elsewhere called the geopolitic aesthetic, is the image fragment. The postmodern image fragment, he argues, differs radically from the image fragment of modernism: whereas the surrealist image fragment expresses the evacuation of meaning, paradoxically the image fragment of postmodernism contains meaning, albeit the banality and reductiveness of contemporary culture. If Luis Bunuel's work epitomizes the former for Jameson, the work of the late filmmaker Derek Jarman embodies the latter.¹ What I find particularly suggestive is Jameson's point that in postmodern narratives each fragment "has now become capable of emitting a complete narrative message in its own right" (264). Full-length narrative is compacted into an image fragment.

It is from the history of experimental art, specifically film, that Jameson draws his examples. If we turn our attention to contemporary culture in general,

to the culture we breathe in and out everyday, we find everywhere deployed an altogether banal and reductive language, one that continuously offers itself up as a way of understanding our lives and the world and condenses itself into a single figure — that of the statistic. It is the language of our global capitalist public culture, one that we have all internalized. Like the image fragment, even more so, the statistic can also be understood as a preeminent expression of late capitalism.

Statistics are routinely used to make a certain kind of sense of an event or moment in time, in the process often creating the contours of history, whether it is the history of economics or the history of politics. Consider, for instance, the endless statistical reports of consumption figures (a high percentage of a market share may itself stimulate demand). Consider the announcements of the political ratings of presidents, prime ministers, candidates, and would-be candidates (a low rating in the polls may precipitate a politician's rating even further). Desires and preferences are quantified, reduced to arithmetical expression. Statistics have also become a form of entertainment and exhibition. They are invoked whimsically, as we see, for example, in the *Guinness Book of World Records*. Virtually any issue of a newspaper — ranging from *USA Today* to *The Wall Street Journal* — can be seen as a postmodern numerological analogue to the sixteen-century curiosity cabinet which displayed all manner of peculiar and exotic objects. Consider a few statistics, ranging from the bizarre to the banal, in a January 1998 issue of *The Wall Street Journal Europe* concerned, of course, with global financial markets and the business of investment, production, and consumption. On the front page we learn that a famous Dutch bull has broken the record for the production of semen, producing over two million doses in the last eight years. We are informed that there are 22,000 McDonald's in 106 countries. And that compact disks outsell audio cassettes by four to one. *USA Today* has a daily feature divided into four parts called "USA Snapshots". It is billed as: "A look at statistics that shape the nation/your finances/the sports world/our lives". On July 21, 1998 we learned that some thirty-six percent of U.S. adults have an allergy (this figure was further broken down into allergies to plants, molds, perfumes, et cetera); this was the statistic that falls into the category of shaping the nation. That some thirty-five percent of U.S. companies routinely monitor their employees (by reading their e-mail, taping their phone calls, et cetera). That four out of every ten people who own dogs make at least one visit annually to the veterinarian (we are then treated to a breakdown of how much people spend). Enough.

In this essay my focus will be on statistics as a discourse of *probability* rather than as one used to make sense of the past or of the present. It is especially in this guise that the discourse of statistics — the statistic as a figure, one that looms on the horizon — can be understood as the expression of late capitalism: for however a statistical probability may appear to be related to the material world, to the world of our bodies, as the product of a science of probability a statistic is in fact completely detached from it, much as today's global financial

markets are detached from actual production in a local economy. My purpose is not to impugn the science of statistical probability but to consider the circulation, representation, and reception of statistics in contemporary culture.

In this sense, statistics are probabilities cast into possible and alternative futures that for the most part take on a dark dimension. These statistical probabilities seem to implicate us as individuals in scenarios of financial ruin and of disaster by disease and weather, abstractions expressed by the ultimate abstraction, one that is infinite — numbers. As with the image fragment that itself is a compressed narrative, a statistic often seems to contain a complete narrative in and of itself: I have an eighty percent chance ... you have a ten percent risk ... Statistics: it is the science that, according to the definition given in the 1987 *Random House College Dictionary of the English Language*, “deals with the collection, classification, analysis, and interpretation of numerical facts or data, and that, by use of mathematical theories of probability, imposes order and regularity on aggregates of more or less disparate elements”.

It is statistics, rather than economics, that should be known as the dismal science. For it is a science that is now circulated interminably in everyday life as a discourse of risk. We are at risk, it seems, of anything and everything. Of death by mad cow disease. Of high cholesterol. Of unemployment. Of crossing the street. Of rape. Of toxic waste. Of hormone replacement therapy. Of earthquakes. Of crushing a finger with a hammer.² Even when the citation of statistics is meant to provide reassurance, it may more often than not produce its opposite: a sense of foreboding and insecurity. In late 1997 it was widely reported in the media that an older woman had died in air turbulence on a flight from Japan to Honolulu. The airline industry quickly released the following statistic, which was announced in turn by the media, in an effort to reassure us so that we would soon forget any newly engendered fear of flying: only two people, we were told, had died of air turbulence over the last fifteen years. My informal and highly unscientific survey of friends and colleagues revealed instead that many found themselves wondering about the circumstances of the death of that other person. How did he/she die? What happened? Where? When? They created the outlines of a narrative based on this single statistic and further, vaguely fantasized about their own possible future death from air turbulence, resolving to always keep their seat belts fastened to diminish their risk. In this case a statistic about the past is extrapolated into a scenario of possible mortality in the future. Ultimately, as the philosopher Ian Hacking has suggested, in the end what we may have come to fear is not a specific thing — any *thing* — but rather probability itself, the future. As the sociologist Ulrich Beck has persuasively argued, industrial society has been succeeded by the risk society. What we fear is risk itself.³

Thus if we live in a visual culture where society is distinguished by the spectacle, we also live in a society of the statistic. Rather than anchoring us to a stable life-world, statistics that forecast the future engender insecurity in the form of low-grade intensities that, like low-grade fevers, permit us to go about our everyday lives but in a state of statistical stress. Statistics are the very atmosphere

we breathe, the strange weather in which we live, the continuous emission of postmodern media life. In the United States we adopt, for example, the stance of medical self-surveillance, monitoring our own vital statistics even as we listen to the nation's own medical statistics routinely announced by the Centers for Disease Control. We subject ourselves to financial self-scrutiny, worrying that we will have enough resources for college, medical bills, retirement.

Statistics are transmitted at every moment of the day and night — on the internet, in the newspaper and magazines, and on TV and the radio. Statistics hail us in the Althusserian sense. The statistic and the anecdote — two fragments *par excellence* — are the pervasive conventions of media culture. Statistics often open what is called a “story” in print, broadcast, or internet news, to be followed by an anecdote — or vice versa. Often statistics in and of themselves are the story and our imaginations supply a corresponding anecdote or scenario. In the United States, for instance, we learned in 1997 from our Secretary of Health and Human Services, Donna Shalala, that domestic violence accounts for twenty to thirty percent of the visits to emergency rooms by women.⁴ Here statistics are themselves the deep structure and manifest content of the story, numerological protagonists that stalk their potential victims. Here a narrative has been compacted into the most minimal and impersonal of fragments — a statistic. Death and destruction is the story, with the round number of deaths and their location by nation constituting its critical elements. On December 30, 1997 CompuServe's “Top News” proclaimed: “Homicide Rate Down in 1997”. This is a statistical variant on what Freud termed the declaration of desire by negation, although here it is not desire but the state of risk that is announced. That the number of murders has declined is supposed to be good news, but there is no doubt that fewer murders remains a forecast of violent death. Moreover, that the very subject of the sentence fragment is the homicide rate itself suggests that statistics possess a kind of agency, that they are an impersonal and implacable force. Being reduced to a statistic, as we say, is definitely not a fate to be desired.

II

I have been implicitly associating the society of the statistic with a particular form of feeling — what I call statistical stress or, in its extreme form, statistical panic, and as I will suggest in this section, the flip side of panic is boredom.⁵ Identifying a particular and pervasive feeling, or a structured complex of feelings, as the cultural materialist Raymond Williams has argued, can help us recognize the emergence of a new social formation. For Williams, “‘a structure of feeling’ is a cultural hypothesis” (132), one that can serve as a kind of lever to disclose or uncover new social relationships in the making. Thus an attention to feeling can itself be a methodology, one that emerges from attempts to understand the social structure of the world in which we live. Such a methodology is perhaps best understood as a self-reflexive or critical phenomenology, a form of what Stephen Muecke has called the archeology of feeling, or what I would call a social

phenomenology, one whose goal is to comprehend the ways in which the spheres of subjectivity — here feelings — and sociality mutually constitute each other.

In his important essay “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism” Jameson himself sketches a cultural history of late capitalism in terms of the differences between the forms of feeling embodied in modern and postmodern art: for Jameson the modern is characterized by the emotions of psychological depth (alienation, for example), the postmodern by the evacuation of such emotions, which are replaced by mere intensities. Writing the history of social formations and cultural forms thus entails a history of the emotions. Moreover, historicizing the emotions, or forms of feeling, is itself as important a history as is the social and cultural history in which it is intertwined. Thus in this essay I also am interested, like Jameson, in a kind of schematic cultural history of the emotions as articulated at two different points in time — the turn of the twentieth century and the end of the twentieth century, the modern and the postmodern. I suggest that statistical stress, and statistical boredom, which is related to it, can be thought of as a particular structure of feeling, one that discloses the society of the statistic in which we live today, a mediated, marketized, and medicalized culture in which the notion of being at risk has assumed dominant proportions. I offer this in the spirit of speculation, as a cultural hypothesis, and I do so by first referring briefly to the turn of the twentieth century, drawing on the history of the structure of feeling of modernism, in order to suggest a comparison with what I have been calling the postmodern society of the statistic and its concomitant structure of feeling.

Jameson introduces the subject of the postmodern compression of narrative into the image fragment by citing coming attractions at the movies. As he points out in “Culture and Finance Capitalism,” referring in particular to the action film, in today’s coming attractions fragments of the narrative of a feature-length film are recombined as a series of images strung together to produce “a perpetual present of thrills and explosions” (261). The ironic result is that, once having seen the coming attraction, we do not need to see the film itself. The long narrative from which it has been condensed is rendered obsolete; the coming attraction is itself a kind of image fragment. Jameson rightly concludes that the form of feeling associated with the coming attraction is not so much an emotion (in the sense of psychological emotions, such as hatred or jealousy, which imply a depth of feeling) as an intensity, one associated with the lure of a surface; indeed one intensity after another is strung together as a relentless series of sensations, bodily and psychic.

Today’s coming attractions — particularly those for action films — in fact recall an earlier cultural form, the “cinema of attraction” at the turn of the twentieth century, a form that resonates with today’s micro-statistical narratives offered in the media (on television and radio they often come in the form of sound bites). The cinema of attraction, as Tom Gunning has termed it, was a relentlessly non-narrative cinema that flourished at the turn of the twentieth century, dominating the very idea of what the cinema was until 1906–1907,

when it took a narrative turn (“Cinema of Attraction”). In the cinema of attraction, space and time were envisioned as a forum in which to elaborate a series of shocks, in particular the shock of the new theorized by Walter Benjamin and associated with turn-of-the-century urban culture and the technology that was so characteristic of it. The aesthetic was preeminently one of assault. Lumiere’s famous 1895 film *Arrival of a Train at the Station* serves as the quintessential example. The title encapsulates the action of the film: a train arrives at the station, with the spectators positioned in front of it as it advances. The technological protagonist of the film is an invention that, as scholars of technology and culture have shown,⁶ changed our very sense of time and space and thus the nature of perception itself, an alteration in perception that is indexed in certain affects, requiring what I call a phenomenology of technology expressed in terms of the emotions.

By all accounts the spectators reacted to Lumiere’s film of an onrushing train with terror and panic. The new invention represented what was unknown — that is to say, what was new — in addition to unimaginable speed and force. It represented the penetration of the urban in the countryside, or the machine in the garden, as Leo Marx so aptly phrased it, and thus represented a fundamental change in social structures. As a film, *Arrival of a Train at the Station* not only represented the shock of the new, it also elicited the response of the shock of the new that, as a structure of feeling, distinguished this period of technological change. But this experience was, of course, a simulation of an experience, one that took place in a space devoted to entertainment. Thus the bodily and psychic sensation of panic felt by the spectators was leavened by the sense of expectation and excitement, one that Gunning associates with a conscious enjoyment of visual shocks and thrills. “The onrushing train,” Gunning explains, “did not simply produce the negative experience of fear but the particularly modern entertainment form of the *thrill*, embodied elsewhere in the recently appearing attractions of the amusement parks (such as the roller coaster), which combined sensations of acceleration and falling with a security guaranteed by modern industrial technology” (37).

I would add that the cinema of attraction functioned as a virtual space, a space of safety in which the spectator could become accommodated to the new technology — and thus to the new urban culture — in the guise of entertainment (one that has its analogues in today’s video games). Accommodation — both in real space and time as well as in representational space — leads to adaptation, and adaptation can yield to boredom. It is therefore important to recognize that boredom was the inevitable counterpart of the shock of the new associated with the modern metropolis. As film theorist Patrice Petro has so persuasively argued, modernity had another affective side — that of boredom. Not a sensation but the lack of sensation, less an emotion than a mood, boredom set in, she writes, “when the ‘shock of the new’ ceased to be shocking, when change itself had become routinized, commodified, banalized, and when the extraordinary, the unusual, and the fantastic became inextricably lined to the boring, the prosaic, and the everyday” (265).

If the shock of the new was theorized by Walter Benjamin, boredom was for

him also a critical affect for understanding modern subjectivity. The same is true for the urban sociologist Georg Simmel. In his well-known 1903 essay "The Metropolis and Mental Life," Simmel argued that the extreme stimulation experienced in the modern city was intertwined with the money economy that underwrote it, one that demanded a mind that was necessarily consumed with "weighing, calculating, enumerating and [with] the reduction of qualitative values to quantitative terms" (328).⁷ For Simmel the counterpart of urban stimulation was what he called "the blase attitude" (329). Together, then, shock and boredom, linked to technological innovation and urban culture, constitute what we could call the dominant structure of feeling of modernity.

With the affect of boredom twinned to that of shock I return to the subject of the postmodern society of the statistic. The train is exemplary of the technology of urban modernity, a technology characterized by its concreteness and materiality. In contrast, the all-pervasive discourse of statistics is exemplary of the postmodern; it is a social technology that is preeminently abstract.⁸ Nonetheless it is altogether clear that we respond to the litany of statistics with which we are daily bombarded with boredom as surely as we do with panic. More so. Consider the all-pervasive recitation and quotation of statistics that we encounter in enormous quantities every day — the number of housing starts in any given month, the percentage rise or fall of the closing of Dow and other stock exchanges, the amount of precipitation in a particular period, the numbers of wins and losses of a sporting team, the percentage of various groups that voted for a certain candidate. The list is endless. "Let's do the numbers," intones U. S. National Public Radio every night, the voice in an upbeat mood no matter what, trying to beat the boredom or head off the panic, maintaining an equable tone of entertainment. We live in a climate of numbers virtually vying for our attention. We talk statistics as much as we talk about the weather. We take note, we end by turning off, numbed, perhaps enervated, only to begin again the next day.

The matter is further complicated because we must also find ways to creatively use statistical language to effect change. We cannot "say no" to statistics any more than we could "say no" to trains — nor should we want to do so in an unreflective way. In part the challenge for those who are activists is to convince others to understand the urgency implied in the tedious, quantitative language of the statistic. Boredom must be converted into concern, into a kind of panic. Much public policy depends upon mobilizing statistical panic, as, for instance, in gathering support for curtailing teenage smoking, for increasing research funds for AIDS, and for decreasing the rate of growth of the population in certain countries. One of our tools to argue for human goods in the moral sense — such as the alleviation of human suffering — is statistical language itself.

Catastrophic statistical discourse about large-scale concerns — population growth, to draw on the example above — is highly unstable; what at one moment may impress us as urgent may in the next seem simply boring. But when our own individual epidemiological, familial, and financial futures are at stake, statistical panic can strike with compelling and sustained force. Statistical panic: fatally,

we feel that a certain statistic, which is in fact based on an aggregate and is only a measure of probability, actually represents our very future.⁹ Such panic is usually fleeting. Based as it is on a number, it usually cannot be endured for long. Moreover, in virtually all cases it will surely be drowned out by another number. Yet a given statistic can also come to drastically color our very lives.

This is not an unusual occurrence. It is the stuff out of which prime time television is made, as a December 1997 episode of the medical drama *Chicago Hope* illustrates. In one of the narrative lines in this episode, a middle-aged woman — she is a wife and mother of two children — insists to a young male surgeon that she wants a double mastectomy. He is not only reluctant to do the operation, he is horrified, because she does not in fact have breast cancer. But as she explains, she has an eighty-six percent chance of getting breast cancer (this statistic is based solely on family history — her mother died of breast cancer and her two sisters have also died of breast cancer). For her the statistic is like an oncoming train that she must avoid at all costs. Although the statistic is an abstraction and is not linked to a certain outcome, it has for her a galvanizing force. Here we so clearly see the difference between the scientific use of the language of risk and its experiential dimension: this fictional woman's experience of the feeling of being at risk — or what I am calling statistical panic — discloses a terrifying future: the certainty that her life will be cut short by disease.¹⁰ The immaterial social technology of the statistical discourse of risk has as tangible an effect on her as did the modern technology of transportation, embodied by the train, on those who felt its effects of urbanization.

The doctor's initial reaction is that the woman is suffering from paranoia and hysteria, two emotions that are assuredly not associated with rational decision-making. But in the end he is persuaded by her unwavering determination and the gravity of her statistical prognosis to perform the operation (along the way he also gets a lesson from the woman with whom he is romantically involved, learning that a woman's sexual attractiveness should not be irrevocably linked with her breasts and that love should triumph over such dramatic bodily change). What to the surgeon at first seems an insane course of action is revealed in the course of the narrative as preeminently rational in an unequivocally calculating sense. If we generally regard statistics as a depersonalizing force, here we see that when we apply them to ourselves, creating our own emotional dramas out of them, they can have an overwhelming power, orienting us to the world in a particular way, focusing our attention on eliminating risk. In order to avoid being reduced to a statistic, which in this case would entail a death sentence, this fictional character from *Chicago Hope* uses her panic as energy to guide the surgeon's knife to her breasts and thus to obliterate altogether — she thinks — her risk of such cancer.¹¹

The narrative is designed to persuade us, along with the surgeon, that her decision is "rational". Her clearly defined role as a wife and mother is represented as the maintenance of her health at all costs. The all-powerful protagonist of the story is the figure of risk: you have an eighty-six percent chance. . . . That her

panic carries with it a financial price as well as an emotional price is never mentioned. The surgeon is carefully represented as never lobbying in any way for the operation, for which he would receive a fee (probably a big one). Instead he is firmly opposed to it and must be convinced to do it. The mutual entailment of the society of risk, which requires the production of statistics, and of consumer culture is never suggested. The high figure of eighty-six percent represents, as it were, the high cost of maximizing her health. In our health care system this carries a price tag and results in cases such as these in what I call the pricing of panic. And indeed sustaining health has become a major preoccupation in contemporary consumer culture, one that relies upon statistical reports to increase demand for its products.¹² This episode from *Chicago Hope* is thus a clear instance of the medical melodrama, where public and private space intersect in the operating room, where fraught decisions are reduced to no-brainers, and where good motherhood is represented as taking a knife to the body and spending a lot of money in the process. In short the feminine, albeit in a new guise, and the work of consumption are yet again aligned in the representational space of television and indeed are intrinsic to it.¹³

In this unambiguous melodramatic world, the wife and mother is presented from the beginning as unambivalent, as having no questions or qualms about her decision. But the very experiential quality of statistical panic, or risk, is that it carries uncertainty with it, an uncertainty intrinsic to it. The narrative is cast in black and white terms, as a debate between two competing and supremely confident positions. What in fact panics us, however, is that we cannot be certain of our own future, however much, as in this case, epidemiologists have quantified it for us. What is peculiarly reductive about this TV narrative is that the woman is never represented as hesitating over what she thinks she should do. This is what accounts for my uneasiness with the narrative, my sense that the story is truly bizarre. How could we possibly allow a number to have such decisive and unambiguous power over us?

Some fifteen years ago Jacques Derrida commented on what he identified as the apocalyptic strain in postmodern thought, suggesting that the tone of apocalypse represents a continuity between modernism and postmodernism. I have been suggesting that there is a continuity between the shock of the new, or the modern, and the panic of the statistical postmodern, although their constituting technologies are different. The tone of apocalypse is deployed in much statistical discourse. Eighty-six percent! Market slides 3.5 percent! The population is falling...! The population is skyrocketing...! But at the same time there is something altogether banal, if not altogether boring, about a future cast in numerological terms, one calculated in quantitative bundles.

To figure the modern, Walter Benjamin imagined a visionary "angel of history" who, although turned toward the future, faces in fact the past and the "wreckage" wrought by catastrophe (25). Today we face a future figured as statistical risk, with wreckage everywhere dispersed into the years that lie ahead. There is something both strangely unnerving and numbing in the phenomenon of statistical panic, a

structure of feeling associated with the postmodern society of risk, one that produces risk as a commodity and then offers goods and services to assuage that same sense of panic. Although it bears similarities to the emerging structure of feeling at the turn of the twentieth century (we no longer experience the shock of the urban technological new in the same way, we are thoroughly habituated to it), this postmodern structure of feeling is decidedly different.

III

How do we survive into the future in the postmodern society of risk? By eliminating, it would seem, as much risk as possible. By understanding every day as one in which our ability is tested to survive not only actual threats (a holdup at gunpoint in the city, for instance), but also the invisible atmosphere that everywhere radiates risk, projecting it far into the future. As the philosopher Zygmunt Bauman has so aptly suggested, the “postmodern strategy of survival” is to slice “time (all of it, exhaustively, without residue) into short-lived, evanescent episodes. It rehearses mortality, so to speak, by practicing it day by day” (29). Our daily work — our career, in the sociologist Erving Goffman’s sense — is to manage our futures in terms of avoiding risk.

More importantly, we survive by dissecting the deployment of statistical discourse and its effects upon us, by reflecting on our affective response to the language of risk. In what follows I consider statistical panic in two texts that serve as counterpoints to the breast cancer narrative from *Chicago Hope* — Yvonne Rainer’s 1996 feature-length film *Murder and murder*, which explores the disturbing discrepancy between the scientific language of statistics and their experiential dimension in relation to breast cancer, and the historian Alice Wexler’s *Mapping Fate*, a memoir published in 1995 that engages the experience of being at risk for Huntington’s disease. In both *Murder and murder* and *Mapping Fate*, statistical death is the underwriter of alternative futures. If *Murder and murder* entertains the question of what statistical panic feels like, how it can get you in its grips, Wexler shows us how she finally resolved not to concede control to it.

Rainer’s bold film *Murder and murder* takes up the subjects of breast cancer, aging, and love between two older women. For Rainer murder with a capital M (Murder), as opposed to murder in lower case (murder), is death from clearly-defined social causes that could be prevented — such as deaths caused by nuclear testing and DDT, from homophobia and other forms of stigma. In what Rainer has herself termed the most psychologically realistic of her films, *Murder and murder* contains a running commentary on statistics — thematically, literally, figuratively, and perhaps most courageously, autobiographically. It also thematizes the possibility of seeing into the future by having the younger ghosts of the characters haunt the action that takes place in the present, commenting wistfully, wryly, and even statistically on possible futures. As the young ghost of one of the two main characters says dreamily, “Just think of it: if in one year only one girl from every graduating class in every high school in the country becomes a lesbian,

that means 33,000 lesbians! In a decade that would add up to 330,000. And in thirty years it would be a million!" (101).

In the course of the narrative, the sixty-three-year-old Mildred is diagnosed with breast cancer and undergoes a mastectomy. While the credits roll at the end of the film, she says in voice-over, referring to statistics specifically about lesbians and breast cancer, "these statistics make me tired" (117). To which Doris, her younger partner replies, "So many ways to get messed up. Your numbers are even more terrifying than mine". Mildred: "They're just numbers. Everyone has a different set of numbers. You can't live your life by numbers". But as I have been suggesting, we are virtually required by the society of the statistic to do so. And often for what we would term good reasons — acting in a manner in accordance with avoiding mortal disease, maximizing our health. Doris takes this position. Doris: "But you can use the numbers as cautionary. Like, when did you last get a pap smear and mammogram?" If the tone is for a moment ironically light (fun is occasionally poked at statistics in the film), the implications of Mildred's answer are horrifying. "Oh don't start on me now. I don't know, two or three years ago". Two or three years ago! If only she had had a mammogram! (This is also complicated: having a mammogram provides no guarantee.) Then we remember: Mildred is a fictional character. But the final frame of the film returns us to the sobering light of the real world before it fades out. It reads:

IN MEMORIAM
NANCY GRAVES
SHIRLEY TRIEST

Within the context of the film the deaths of these two real women seem to be statistical fatalities. Death by statistic. And by a horrible irony, the deaths of these women will in fact be reduced to statistics, data going into the aggregate to generate a new mix and new probabilities for the future of other women. Yet Rainer's film is dedicated to the memory of these women, to the meaning their lives held for other people, and is thus also a refusal to allow them to be reduced to statistics.

It has been said of some fictional narratives (of Thomas Hardy's late nineteenth-century novels, for example) that the landscape assumes the status of a character. In *Murder and murder* statistics are both the environment in which these women live and an uncompromising force that is mercurial in nature. Even if you follow all the rules (you eat the "right" food, you exercise, you don't live next to a toxic waste dump), you may be hit. Statistics, appearing as crawling titles, accompany much of the film. "*There are 1.8 million women in the U.S. who've been diagnosed with breast cancer. One million others have the disease and do not yet know it*" (88). "*One out of four women who are diagnosed with breast cancer die within the first five years. Forty percent will be dead within ten years*" (89). In one scene, fragments of a statistic are stenciled on the wall and in another we see a statistic being carefully inscribed on another wall, as if it were graffiti — "*In 1992 thirty-seven and a half million people in the U.S. had no health insurance*" (112). In one of the most important sequences in *Murder and murder* statistics

about breast cancer are stenciled on the canvas of a boxing ring, literally covering the floor on which the two women both fight and make love. Although statistics are omnipresent in contemporary culture, we have not sufficiently considered the profound effects they have upon us. One of the important achievements of *Murder and murder* is to show how they constitute the very stage upon which we act out our lives. In *Murder and murder* Statistics are literally made visible.

Yvonne Rainer, a lesbian and in her early sixties when she made this film, appears as herself in *Murder and murder*, interrupting the fictional narrative with her own autobiographical commentary. In the boxing ring scene she sits in the audience right in front of the ring. She is wearing a fighter's robe and at one point addresses the camera, slightly offside. She speaks in an even, almost toneless voice that verges on the deadpan (I excerpt from her words):

All right, I've been putting this off. . . . five biopsies in eight years following up on that first diagnosis of lobular carcinoma in situ. . . . "A marker of higher risk," that first breast surgeon kept repeating, and I in turn repeated it like a mantra. "Not breast cancer, but a marker of higher risk". He wanted to take'em both off. No breasts, no breast cancer. I did my research, found a more conservative surgeon, and weighed the odds. Twenty to thirty percent higher risk than the general population. At that time one woman out of every ten or eleven got breast cancer. Now it's one out of eight or nine. "You're more likely to die in a car accident," Dr. Love had said. Since I didn't own a car, I didn't know quite what to make of that. (102—03)

Rainer understands the deadly looniness of being lumped into a statistical aggregate that does not represent your own life but which you are told represents your statistical future. "You're more likely to die in a car accident, — Dr. Love had said. Since I didn't own a car, I didn't know quite what to make of that".

While Rainer delivers these words she opens the left side of her robe to reveal her mastectomy scar. At a chance moment her risk had climbed to one hundred per cent. As she reports later in the film, rehearsing the paradoxically improbable moment of diagnosis, "One day I didn't have cancer and the next day I did" (17). Her upper body literally shows the outcome of some of the statistics she continues to cite throughout the film. One out of every nine women will get breast cancer. But other statistics are still out there. The odds are increasing at a crazy-making rate. Eight. Seven. Six. In a situation such as this statistical panic can be never-ending — until it is fatal. "By the year 2000 cancer will be the leading killer of everyone" (109). Rainer's incisive irony exposes the crazy cultural logic of the risk society. It is the panic produced by the statistics themselves that has reached epidemic proportions.

As Rainer says in a brilliant sequence of jump cuts, referring to the ever-present strange feeling of tightness in her skin and to death rates from cancer, condensing a phenomenology of the body and statistical affect:

One out of nine women will develop breast cancer sometime in her life. That rate has more than doubled in the last thirty years. That taut feeling, however, never quite disappears. One out of three Americans will face some form of cancer. Of these, two

out of three will die from the disease. That taut feeling... The death rate... however, never quite disappears... from cancer has not been reduced in more than fifty years... (108)

It is as if this stutter-like sequence could go on forever, oscillating between the palpable feeling of her body where once her breast had been and the probable prospect of death, which is the ultimate implication of these disembodied statistics, figures that themselves constantly change at what seems to be a dizzying speed but one that is also boringly slow. In *Murder and murder* statistics, both fully formed and fragmented, virtually metastasize in every direction, materializing everywhere. They appear on the walls. They are written on the floor. They are posted running across the bottom of the screen like the stock market figures on CNBC, the financial cable TV channel.

If the fictional woman from *Chicago Hope* reacts to her familial history of statistics with determined certitude (in that reductive narrative, she has only one conclusive figure to deal with — eighty-six percent), Rainer shops for other statistics. She acts like a postmodern version of Simmel, calculating and enumerating, but she is shopping for the odds. She weighs her chances, worrying, worrying. Thus the affect of statistical panic is fundamentally related to the experience of uncertainty. Freud provides a distinction between anxiety and fear in *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* that is useful here. Anxiety, he insists, “has an unmistakable relation to *expectation*”; unlike fear, which is attached to a specific object, anxiety “has a quality of *indefiniteness and lack of object*” (165). Statistical panic falls somewhere in between the two. Like anxiety, it is related to the expectation that something may happen in the future, but unlike anxiety, it is not so vague or indefinite. Yet, unlike fear — the fear, say, of being in the path of an oncoming train — statistical panic is not related to a known object that exists for us in the present. Rather it is related to a probability, to varying scenarios, to futures that are statistical in nature. When we are angry, our anger is directed at a specific object, most often a person; our anger binds us to that person. In his book on the emotions Jean-Paul Sartre, for example, draws on anger as a model for the way emotions bind us to the world. As he puts it, “the affected subject and the affective object are bound in an indissoluble synthesis. Emotion is a certain way of apprehending the world” (52). But how can we be bound to something indefinite? To a statistic? To a figure that represents a possible future, and thus a narrative, but is at the same time a fragment of a series of possibilities? This ambiguity accounts in part for the peculiar quality of statistical panic, a structure of postmodern feeling that oscillates between urgency and boredom.

How do you live when you are at such risk? Alice Wexler provides an answer to this question in her remarkable *Mapping Fate: A Memoir of Family, Risk, and Genetic Research*. This sensitive account contains two narratives that are as intertwined as is the double helix: Wexler’s personal story as the daughter of a mother who suffered from Huntington’s disease, and the scientific story of the search for the gene that causes Huntington’s (it was discovered in 1993). In

particular, Wexler, as she writes in the introduction, is concerned to illuminate the “emotional meanings of being at risk” for a devastating and terminal disease such as Huntington’s that has no known cure (xvii). Unlike Rainer’s *Murder and murder*, *Mapping Fate* does not deluge us with statistics. But one figure haunts the entire narrative: fifty-fifty. When Alice Wexler learned in 1968 (she was then in her mid-twenties) that her mother had been diagnosed with Huntington’s, she simultaneously learned that she had a fifty percent chance of inheriting the disease. Although her father told her that her immediate response to the even odds was “That’s not so bad” (43), in fact she was overpowered by this uncertain knowledge, which was transformed into denial and translated into uncertainty about her own talents for living. As her sister Nancy Wexler (a psychologist and activist for Huntington’s) was later to write, “the ambiguous condition of 50 percent risk is extremely difficult to maintain in one’s mind, if not impossible. In practice a 50—50 risk translates to a 100 percent certainty that one will or will not develop the disease” (223). People are routinely urged to weigh the odds as a way of deciding what course of action to take. But Wexler couldn’t weigh the odds to determine which was heavier for they weighed exactly the same.

Wexler’s anxiety — her statistical panic — is palpable throughout the pages of her book as she apprehensively inspects herself for the signs of the disease, witnesses her mother’s long and harrowing descent into Huntington’s, offers her help in the search for the dreaded gene, and tries to get pregnant (understanding all the while the tragic future that could be in store for her child and the all-too-predictable guilt she would suffer as a consequence). With a horrifying irony, the discovery of the gene and the development of a test for it, as she writes, “opened an abyss in all our lives, a vast space between prediction and prevention” (221).

Now her anxiety about whether or not she carries the gene for Huntington’s is compounded by her anguish over what might be the emotional effects of the results of the test itself. As she discovered in talking with people at risk for Huntington’s, virtually “everyone mentioned the need to escape the oppressive uncertainty” of genetic inheritance (236). They also reported that as they grew older their anxiety increased even though the odds of having the disease decrease with age. Ultimately Wexler, having lived so long with this statistical condition, makes a kind of peace with being at risk. She chooses to reject the test for which she had thought she longed (the test, it is important to remember, does not provide absolute prediction but rather narrows the probabilities). She makes a conscious decision to choose to live in risk, refusing the cognitive map of her body that is held out to her in the form of genetic testing and statistical probabilities. She elects to face a future that holds two possibilities rather than a virtual certainty, a future that she can now name a destiny, one that for her remains open. In Wexler’s *Mapping Fate* we not only see a nuanced and strong portrayal of what it feels like to be caught in the tension between the scientific language of risk and its experiential dimension. We also see how her analysis of her statistical panic, understood as uncertainty about the future, allowed her to

put the paralyzing implications of the number fifty-fifty behind her and to live into a future that is not ruled by a statistical roll of the dice. In effect Wexler has redefined risk. Instead of risk ominously waiting for her in the future in the form of a statistical probability, Wexler chooses to risk fate. She takes a risk. She risks an untimely death, choosing to live, in the words of Gillian Rose, “before her time”.¹⁵

IV

I began this essay by referring to the work of Fredric Jameson and I conclude by invoking it here. As a materialist critic of culture, Jameson is interested in the relation between changes in the structures of capitalism over time and changes in literary and cinematic culture, particularly in terms of the aesthetics of realism, modernism, and postmodernism. In “Statistical Panic” I too have been interested in how contemporary cultural texts of different kinds — among them, prime time tv, experimental film, and the memoir — contribute to, dissect, confront, and question what has been called the risk society.¹⁶

The global language of statistics that characterizes the end of the twentieth century is a discourse in the Foucauldian sense that, like capitalism, also has a history of development. Importantly this history is in the process of being written, three moments of which might include the late sixteenth century, the nineteenth century, and the end of the twentieth century.

The feminist literary historian Mary Poovey has studied the emergence of techniques in the sixteen century — double-entry bookkeeping, among them — that helped codify commercial transactions in the early modern period.¹⁷ What especially fascinates me in Poovey’s account is that the category of risk initially contained all that could not be represented by numbers, with shipwrecks and instabilities in world demand being leading examples; it was only later, with the development of techniques such as bills of exchange, that risk was institutionalized to a certain extent. But the notion of the statistic is central to her history of the emergence of the modern fact.

In *The Taming of Chance*, the philosopher Ian Hacking shows how probability is, as he puts, “the philosophical success story of the first half of the twentieth century,” a development he traces to the consolidation of statistical thinking in the nineteenth century, one made possible by the systematic collection of data starting around 1820, the beginning of an “avalanche of printed numbers” that continues to deluge us today (18). In addition, Hacking explores the development of statistical fatalism in the 1830s, strains of which I see everywhere today.¹⁷ By the late nineteenth century the statistical concept of the “normal” was, according to Hacking, “the premier statistical idea” (145), a concept that continues to have force today but has also taken a paradoxical turn. In the nineteenth century the normal was associated with the state of health. But if we are today everywhere and always at risk, the normal seems virtually sure to turn catastrophically into its opposite at any moment: to be normal is to be in a state of risk, a state that at some inevitable future time will

be fulfilled as a state of disease or death. At the end of the twentieth century, statistical thinking and its concomitant, a sense of being at risk, have been internalized by virtually everyone in our consumer culture. Statistics are endlessly produced. They are broadcast day and night by the media. They are prime determinants in how we feel and what we do.

Today, as opposed to the sixteenth century, we think of risk as precisely that which can be represented by numbers, figures that represent the future. Today, as opposed to the nineteenth century when the keeping and deployment of statistics were predominately the province of the state, statistics circulate in virtually every domain of culture on all levels — from the personal to the global, a discourse that inextricably intertwines the two. As Theodore Porter has pointed out in *The Rise of Statistical Thinking: 1820—1900*, it is difficult for us to imagine that before the 1820s societies in the West did not make decisions, or what today we would call public policy, based on unemployment figures or crime rates. With the rise of mass culture in the late nineteenth and early twentieth centuries and with the continuing invention and consolidation of mass media throughout the twentieth century, it is, I suggest, even more difficult to imagine a world that is not saturated by statistics as a discourse of knowledge, ranging from the life-threatening to the trivial. If in the nineteenth century statistics were used by the state — from city governments to national governments — as a management tool, today statistics of probability, delivered as a discourse of risk, are disseminated endlessly, internalized by individuals as a tool for living out their lives, a tool so forcefully exposed by Rainer and Wexler. The structure of feeling I have been calling statistical panic (and its oscillating partner, boredom) is a response to the social technology of statistics that has both contributed to the creation of the omnipresent discourse of risk and has produced a calculus to avoid that very risk, a prime contradiction of capitalistic culture as we enter the third millennium.

Like other emotions, then, panic has a history. In this essay I have been concerned primarily to suggest two particulars points in that history in relation to emerging technologies in the twentieth century — the shock of the new associated with urban technologies at the turn of the twentieth century and statistical panic associated with the convergence of the information revolution and the probabilistic revolution at the turn of the twenty-first century. As a structure of feeling, statistical panic, sutured to statistical boredom, is the opposite of a mathematical sublime. Statistics are not a discourse of awe or wonder but rather the stuff of everyday life. They are a routine currency in which we plot our lives in terms of a calculus of risk and in which, when we are jolted into mortal attention, we find ourselves living on the razor edge of panic, beset by what Paul Monette, in his memoir of living through his lover's dying of AIDS, has called the "thundercloud" of statistics (48). Unless, like Rainer and

Wexler, we find ways to address statistical panic in different forms—in film, in the memoir—that authorize other kinds of knowledge.

NOTES

I am grateful in particular to Rey Chow, Paul Brodwin, Lane Hall, Steven Katz, Teresa Mangum, Patrice Petro, and Susan Dunn for their helpful remarks as I worked on this essay. I am especially thankful to Alfred Hornung and Gerhard Hoffmann, the organizers of the symposium on “Postmodernism and the *Fin de Siecle*,” held January 1998 at the University of Giessen, Germany, who gave me the opportunity to present an earlier version of this essay, as well as to the participants in that intellectually exciting conference, including, among many others, Herbert Grabes and Lothar Bredella. I want also to thank John Frow for inviting me to present this paper at the conference on “The Humanities, Art, and Public Culture in Two Hemispheres,” held at the Queensland Art Gallery in Brisbane, Australia in July 1999.

1. Of Jarman’s *Last of England* (1987), Jameson writes, “One can certainly speak of the death of the subject here, if by that is meant the substitution for some agonizing personal subjectivity (as in Bunuel) or some organizing aesthetic direction (as in Brackage), a Flaubertian autonomous life of banal media entities floating through the empty public realm of a galactic Objective Spirit. But everything here is impersonal on the mode of the stereotype, including the rage itself (263); “Jarman’s fragments are meaningful or intelligible, Bunuel’s . . . are not” (264); “The situation of contingency or meaninglessness, of alienation, has been superseded by this cultural renarrativization of the broken pieces of the image world” (264).

2. I am alluding to a short piece in the *New York Times Sunday Magazine* for August 8, 1999. Under the title “Living Dangerously: The Odds,” a list of nine different risks are taken from *Danger Ahead: The Risks You really Face on Life’s Highway*, by Larry Laudan. We learn that the odds that we will crush our finger with a hammer are one in 3000, that our doctor is really not a doctor are one in fifty, that our next meal will come from McDonald’s is one in eight, and so on.

3. Within the domain of the market, predictability is itself a commodity; uncertainty itself has a price, one that is attached to what are called securities; more predictability means less risk. But within the domain of our own lives the calculus of risk can produce not security but panic. On the other hand, as Edith Wyschogrod so aptly pointed out in discussion at the symposium on “Postmodernism and the *Fin de Siecle*,” there is also an erotics of risk, one that involves the desire to test oneself and to succeed against the odds, to beat the statistics, as in sports, for example, or in gambling. On the banal level of everyday life, there is the hope that we (meaning “I”) will win the lottery. There is a romance with risk, as exemplified in the popular book entitled *The Romance of Risk*.

4. This figure has been disputed. In an op-ed piece in the *New York Times* on September 11, 1997, Sally L. Fatel, a psychiatrist and lecturer at the Yale School of Medicine, insists that the number is much smaller. “Injuries from domestic assaults,” she concludes, “still accounted for just half of 1 percent of female emergency cases in 1994”.

5. Michael Power discusses what he has termed the “audit society” in terms of affect. “The audit society,” he writes “is the *anxious* society in which perceived regulatory failure must be continually overcome and the mission of regulation re-affirmed. In the context of this permanent dialectic, audit is a crucial political technology. The ‘fact of

audit' reduces anxiety or, more positively, produces comfort. . . . And yet, paradoxically, the audit society is also one in which visible failure of audit is the norm and in which there are extensive investments in audit activity irrespective of their demonstrated substantive effectiveness" (307). Interestingly, Power submits that "the 'audit explosion' has occurred at the threshold between the traditional structures of industrial society and an emerging 'risk society'" (307) and that the audit "is part of the new 'cosmetics of risks'" (313). I would suggest that while the audit is a social practice performed by various regulatory agencies, individuals have learned to audit themselves in terms of what I have been calling their financial and epidemiological futures; the auditing of our individual statistical futures has been internalized. See also the work by Ulrich Beck and *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technical and Environmental Dangers* by Mary Douglas and Aaron Wildavsky.

6. The train has often been taken as the exemplar and embodiment of the emerging culture of urban modernity. See the work of Leo Marx and Wolfgang Shivelbush.

7. I am indebted to Patricia Mellencamp's *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age, and Comedy* for calling attention to this passage in Simmel's essay "The Metropolis and Modern Life". See *High Anxiety* for a brilliant and often hilarious discussion of the ways in which television is a machine for producing anxiety. If the processes of calculating and quantifying are critical to the modern mind, as Simmel insists, we should not be surprised that a learning disorder, named decalcula, has been identified for those who have difficulty learning how to deal with numbers.

8. Similarly, in *Accounting as Social and Institutional Practice*, Peter Miller makes the point that accounting, a predominant means of quantification, is itself a technology.

9. The counterpart of this would be statistical hope. A couple having difficulty conceiving a child and, as is said, "given" a three percent chance of succeeding, may imaginatively count themselves among that lucky three percent. Similarly, many of us speak of winning the lottery, a statistical improbability of astronomical proportions (nevermind an impossibility when one doesn't actually buy into the pool).

10. See Sandra Gifford's important essay "The Meaning of Lumps: A Case Study of the Ambiguities of Risk" in which she distinguishes "two distinct dimensions" of risk in a medical context: "a technical, objective or *scientific* dimension and a socially experienced or *lived* dimension" (215), with the clinical context bridging the two. She explains: "although epidemiologists speak of risk as being a measured property of a group of people, clinicians speak of risk as a special property of an individual. Risk becomes something that the patient suffers; a sign of a future disease that the clinician can diagnose, treat and manage. For the patient, risk becomes a lived or experienced state of ill-health and a symptom of future illness. To the patient, risk is rarely an objective concept. It is internalized and experienced as a state of being, these different dimensions of risk as understood and experienced by epidemiologist, clinicians and lay women — further blur the already ambiguous relationship between health and ill-health. This ambiguity results in the creation of a new state of being healthy and ill; a state that is somewhere between health and disease and that results in the medicalization of a woman's life" (215). In her essay Gifford considers two case studies, both of which concern breast cancer. In this episode of *Chicago Hope* the kind of ambiguity that Gifford so discerningly identifies is not represented; the physician, for example, is at first sure that she should not have the operation — he does not interpret the risk the statistic implies for her but rather dismisses it. Gifford's distinction between these two different dimensions of risk corresponds to the medical anthropologist Arthur Kleinman's distinction between disease,

represented in scientific discourse as organic dysfunction, and illness, the patient's experience of the condition.

11. In January 1999 the Mayo Clinic released a study that reported on the results, thus far, of what is called a bilateral prophylactic mastectomy in 639 women. It was concluded that the drastic operation reduced their chances of dying from breast cancer by ninety percent. Out of that figure eighteen women lives were saved — but that means that 619 women had the operation performed needlessly! See Christine Gorman's "Radical Surgery".

12. Note that this wife and mother was in fact shopping for a surgeon. As Robin Bunton, Sarah Nettleton, and Roger Burrows argue in their introduction to *The Sociology of Health Promotion: Critical Analyses of Consumption, Lifestyle, and Risk*, "At a cultural level 'healthism' has become a central plank of contemporary consumer culture as images of youthfulness, vitality, energy and so on have become key articulating principles of a range of contemporary popular discourses" (1).

Consider this example. On November 13, 1997 it was reported in the *New York Times* that a recent study revealed "that cholesterol-lowering drugs could help even healthy middle-aged people with ordinary cholesterol levels reduce their risk of heart trouble by more than one-third" ("Cholesterol Drugs Shown to Cut Healthy Group's Risk," A13). The drug, named Mavacor, costs about \$100 per month. Who paid for the research? Merck and Company, the maker of the drug.

13. Melodrama is, as Lynne Joyrich shows in *Re-Viewing Reception: Television, Gender, and Postmodern Culture*, "a privileged forum for U.S. television, promising the certainty of clearly marked conflict and legible meaning even as it plays on the closeness associated with a feminine spectator-consumer" (64).

14. Both Rainer and Wexler could be said to resist the discourse of statistics. I am fascinated by the fact that in medical circles resistance — in the sense of resistance to disease — is emerging as a paradigm that is opposed to considering disease in terms of risk. I am indebted to David Waters for this knowledge.

15. Most women will never get breast cancer. As Jane Brody summarizes today's statistics, "The '1-in-8 women' statistic is accurate, but only if you live to 85. And as you get older and remain free of cancer, the 1-in-8 figure starts dropping because you have already lived out many of the at-risk years. If, for example, you are now 70 and still cancer-free, your chances have dropped to 1 in 20".

16. See Mary Russo's powerful essay on risking anachronism and the untimeliness of death where she discusses Rose's work, in particular *Love's Work: A Reckoning with Life*, in the context of aging. Phyllis Rose, in *A Year of Reading Proust: A Memoir in Real Time*, comments autobiographically on the cultural injunction to avoid risk. Told by her doctor to have a breast biopsy done to test some small spots of calcification, she puts it off, thinking the odds of one in five were not overwhelming. Her friends are aghast and censorious. As Rose concludes, "To cling to any personal preference, to value personal convenience in the face of a threat of cancer is to defy a culture style so widely approved that it has the force of wisdom and responsible practice. . . . Committed to having the biopsy, nevertheless I talked about it with a studied levity which to me signaled equanimity and mastery of my fate, but which to many of my friends bespoke shallowness, until, one day, talking to a good friend, I was reduced to tears and bewildered questions" (131).

17. See the section on "Statistical Persons" in Mark Selzer's *Bodies and Machines*, where he understands the correlation between the visible and the calculables in terms of a model of realism and naturalism. Selzer's emphasis,

unlike mine, is not on statistics as a science of probability.

18. In "Accommodating Merchants: Accounting, Civility, and the Natural Laws of Gender," Poovey argues that women, whose writing was deemed unruly and excessive to the order required by a smoothly operating commercial system, were systematically excluded from participating in the work represented by double-entry bookkeeping. In this light it is no accident that in their different ways Rainer and Wexler both challenge the discourse of statistics that pervades their worlds. See Poovey's book *Figures of Arithmetic, Figures of Speech: A History of the Modern Fact from Double-Entry Bookkeeping to Statistics*.

19. Importantly, Hacking distinguishes between the ways in which the attitudes toward and uses of numerical data differed in eastern Europe (citing Prussia) and western Europe (citing France and Britain). Hacking traces the sea-change between the statistical fatalism of the 1830s to statistical indetermination in the 1930s, a shift due in great part to developments in quantum mechanics.

20. Mary Ann Doane has argued that statistics (and the early cinema) were responses to the contradictions of modernity at the end of the nineteenth century and the turn of the twentieth century; as she writes, "the technique which seems to acknowledge most definitively the dominance of contingency while simultaneously attempting to master it is that of statistics" (13).

21. Theodore Porter refers to the probabilistic revolution in the conclusion to his book (318).

WORKS CITED

- Bauman, Zygmunt. "Survival as a Social Construct". *Theory, Culture and Society* 9 (1992): 1–36.
- Beck, Ulrich. "From Industrial Society to the Risk Society: Questions of Survival, Social Structure, and Ecological Enlightenment". *Theory, Culture and Society* 9 (1992): 97–123.
- Beck, Ulrich. *Risk Society: Toward a New Modernity*. Trans. Mark Ritter. London: Sage, 1992.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History". *Illuminations*. By Benjamin. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.
- Brody, Jane. "Coping with Fear: Keeping Breast Cancer in Perspective". *New York Times*. 12 Oct. 1999.
- Bunton, Robin, Sarah Nettleton, and Roger Burrows. "Sociology and Health Promotion: Health, Risk and Consumption under Late Modernism". *The Sociology of Health Promotion: Critical Analyses of Consumption, Lifestyle and Risk*. Ed. Bunton, Nettleton, and Burrows. London: Routledge, 1995. 1–12.
- "Cholesterol Drugs Shown to Cut Healthy Group's Risk". *New York Times* (national edition). 13 November 1997: A13.
- Derrida, Jacques. "Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy" (1983). Trans. John P. Leavey. *Oxford Literary Review* 6.2 (1984): 3–37.
- Doane, Mary Ann. "The Representability of Time". Paper presented at "Knowing Mass Culture, Mediating Knowledge". Center for Twentieth Century Studies, Univ of Wisconsin-Milwaukee. 30 April 1999. Ms.
- Douglas, Mary and Aaron Wildavsky. *Risk and Culture: An Essay on the Selection of Technical and Environmental Dangers*. Berkeley: U of California P, 1982.
- Fatel, Sally L. "Feminist Number Games" (op-ed piece). *New York Times*.

11 Sept. 1997.

Freud, Sigmund. *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* (1926). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and ed. James Strachey. Vol. 20: 77—175. London: Hogarth and Inst. of Psycho-analysis, 1953—1974.

Gifford, Sandra M. "The Meaning of Lumps: A Case Study of the Ambiguities of Risk". *Anthropology and Epidemiology: Interdisciplinary Approaches to the Study of Health and Disease*. Ed. Craig B. Janes, Ron Stall, and Sandra M. Gifford. Boston: D. Reidel, 1986. 213—246.

Gorman, Christine. "Radical Surgery". *Time* 25 Jan. 1999: 83.

Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator". *Art and Text* 34 (Spring 1989): 31—45.

Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". *Wide Angle* 8.3—4 (1986): 63—70.

Hacking, Ian. *The Taming of Chance*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Jameson, Fredric. "Culture and Finance Capitalism". *Critical Inquiry* 24 (Autumn 1997): 246—265.

Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

Kleinman, Arthur. *Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*. New York: Basic Books, 1988.

"Living Dangerously: The Odds". *New York Times Sunday Magazine* 8 Aug. 1999: 15.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford UP, 1964.

Mellencamp, Patricia. *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age, and Comedy*. Bloomington: Indiana UP, 1992.

Miller, Peter. "Accounting as Social and Institutional Practice: An Introduction". *Accounting as Social and Institutional Practice*. Ed. Anthony G. Hopwood and Peter Miller. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 1—39.

Monette, Paul. *Borrowed Time*. 1988; New York: Avon, 1990 "The Money Trail". *The Wall Street Journal Europe*. 31 Dec. 1997.

Muecke, Stephen. "The Archaeology of Feeling". *The UTS Review* 5.1 (1999): 1—5.

Petro, Patrice. "After Shock/Between Boredom and History". *Fugitive Images*. Ed. Patrice Petro. Bloomington: Indiana UP, 1995. 265—284.

Poovey, Mary. "Accommodating Merchants: Accounting, Civility, and the Natural Laws of Gender". *differences* 8.5 (1997): 1—20.

Poovey, Mary. *The History of the Modern Fact*. Chicago: U of Chicago P, 1998.

Porter, Theodore. *The Rise of Statistical Thinking: 1820—1900*. Princeton: Princeton UP, 1986.

Power, Michael. "The Audit Society". *Accounting as Social and Institutional Practice*. Ed. Anthony G. Hopwood and Peter Miller. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 299—316.

Rainer, Yvonne. *Murder and murder* (screenplay). *Performing Arts Journal* 55 (1997): 76—117. *Murder and murder* (film). 1996. Dir. Yvonne Rainer. 113 min. Dis. Zeitgeist Films.

Rose, Gillian. *Love's Work: A Reckoning with Life*. New York: Schocken, 1997.

Rose, Phyllis. *A Year of Reading Proust: A Memoir in Real Time*. New York: Scribner, 1997.

Russo, Mary. "Aging and the Scandal of Anachronism". *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Ed. Kathleen Woodward. Bloomington: Indiana UP, 1999. 20—33.

Sartre, Jean-Paul. *The Emotions: Outline of a Theory*. Trans. Bernard Frechman. New York: The Philosophical Library, 1948.

Satel, Sally L. "Feminist Number Games" (op-ed piece). *New York Times National*. 11 Sept. 1997.

Schivelbush, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*. Berkeley: U of California P, 1986.

Selzer, Mark. *Bodies and Machines*. New York: Routledge, 1992.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Modern Life" (1903). Trans. Edward A. Shils. *On Individuality and Social Forms*. By Simmel. Ed. Donald N. Levine (Chicago: U of Chicago P, 1971) 324—339.

"2 People in 15 Years Killed by Turbulence". *International Herald Tribune*. 30 Dec. 1997: 4.

Waters, David. "Will Pet Dogs Be Biogerontology's New Workhorse". Brookdale Foundation Millennium Retreat, Glen Cove, Long Island, Decemb 15, 1999.

Wexler, Alice. *Mapping Fate: A Memoir of Family, Risk, and Genetic Research*. New York: Random House, 1995.

Wexler, Nancy S. "Genetic 'Russian Roulette': The Experience of Being 'At Risk' for Huntington's Disease". *Genetic Counseling: Psychological Dimensions*. Ed. Seymour Kessler. New York: Academic P, 1979.

Williams, Raymond. "Structures of Feeling". *Marxism and Literature*. By Williams. Oxford: Oxford UP, 1977. 128—135.

ВЕРОНИКА И ВАЛЕНТИНА
(о героинях Кшиштофа Кесьлевского и Ирен Жакоб)

Федор ДВИНЯТИН

В самый момент рождения кинематографа возникла его прочная символическая связь с железными дорогами; теперь проявляется еще один аспект этой связи: историческая общность судеб. Воплощавшие некогда последнее слово техники и воспринимавшиеся в таком качестве как некие угрозы естественному порядку вещей, традиционному укладу, и даже как знаки массового общества и массовой культуры, — теперь, на исходе двадцатого столетия, безнадежно опережаемые более современными транспортными средствами и способами презентации визуальной информации, железные дороги и кинематограф представляются в сравнении с ними чем-то консервативным и даже аристократическим, способным вызывать ностальгию и в общей символической конструкции нынешней жизни отчасти и противостоять массовым ценностям. Поэтому, в частности, символика авторского кинематографа оказывается столь же принципиальной в разговоре о символических системах современной эпохи, сколь и символика того кинематографа, влияние которого значительно более экстенсивно. В этом контексте четыре последних фильма Кшиштофа Кесьлевского (“Двойная жизнь Вероники”, 1991, “Три цвета”: “Синий”, 1993, “Белый”, 1993, “Красный”, 1994), являющиеся безусловной вершиной кинематографа девяностых, представляют собой совершенно особый материал для анализа. В центре предлагаемых заметок — только один, но, очевидно, ключевой смысловой пласт этого кино, связывающий воедино текст фильмов и текст судьбы. Речь пойдет о ролях, которые сыграны Ирен Жакоб в “Двойной жизни Вероники” и “Красном” — соответственно о Веронике¹ и Валентине. Другие рассуждения выстраивают контекст для этой центральной проблематики.

Две примечательные черты сближают “Три цвета” с прежней большой работой Кесьлевского, “Декалогом”. Во-первых, это сам принцип циклизации. Цикл объединяет самостоятельные, внутренне законченные фильмы, в которых практически нет сюжетных пересечений и общих персонажей, за исключением только символических фигур, появляющихся в эпизодах². Поэтому ни фабульный, ни персонажный уровень не могут стать основой для циклизации, такой основой становится — и это во-вторых — совокупность и последовательность каких-то внеличностных принципов и ценностей. В “Декалоге” это были десять заповедей.

Символика “трех цветов” (синий — белый — красный), прежде всего потому, что они даны в порядке расположения на французском флаге, но также и по авторским признаниям, соотносится в первую очередь с триадой “свобода — равенство — братство”, и это неслучайно, поскольку речь в три-

логии идет о судьбах современной западноевропейской цивилизации, основы которой были заложены в первую очередь событиями и идеями/символами 1789 года. Новозаветный текст в “Синем”, однако, подсказывает и другое прочтение: гораздо более древняя христианская триада “вера — надежда — любовь”, и это тоже закономерно, поскольку трилогия, на другом уровне, говорит и о судьбах современной христианской цивилизации (как кажется, для уточнения “западнохристианской” серьезных оснований нет). Не приходится считать режиссуру Кшиштофа Кесьлевского внехристианской, равно как невозможно счесть внехристианской игру Ирен Жакоб. В любом случае, трилогия — в том числе и о ценностях, и о современности как особом историческом этапе в судьбе этих ценностей; смыслы всех четырех последних фильмов Кесьлевского разворачиваются в некоем треугольнике: люди — экзистенциалы — ценности, противостоя редукционистскому отбрасыванию последнего элемента. Но было бы серьезным упрощением сводить смысл и символику цветовых обозначений только к одной какой-нибудь жесткой мифологии цвета, геральдической, мистической, гетеанской или какой-нибудь другой. Кесьлевский прежде всего — художник-визуалист, цвета для него — значимые элементы формы (неслучайно он оговаривает использование/использование цветовых фильтров), и, помимо правил символики, они подчиняются правилам семантических ореолов³. Семантические ореолы неоднозначны и тесно связаны с развертыванием текста. Стоит обратить внимание, например, на то, каким символическим визуальным материалом мотивированы в трилогии заголовочные цвета. В “Белом” белый — прежде всего цвет света (эпизод торжествующего соития), в “Синем” синий — прежде всего цвет воды (эпизод в бассейне). В “Красном” же красный мотивирован не огнем⁴, не кровью, даже не закатом (закат солнца в “Красном” отнюдь не красный, — солнце заходит за гору, — и с красным может быть сопоставлен только через обращение к типичной цветообразности заката), а в первую очередь проведенной через весь фильм последовательностью различных красных артефактов (куртка возлюбленного Валентины, машина молодого юриста, рекламный плакат, вишни на игровом автомате и др.); красный здесь, в первую очередь, — цвет человека, утвари, цивилизации.

С другими фильмами трилогии и с “Двойной жизнью Вероники” “Красный” объединяет устойчивая (и настойчивая) тема юстиции, юриспруденции, правосудия. Во всех фильмах фигурируют (в тех или иных сочетаниях) судьбы, адвокаты, процессы, завещания, Дворцы правосудия (в парижском Дворце правосудия на мгновение — еще до итоговой катастрофы — пересекутся судьбы героев “Синего” и “Белого”). Наряду с Собственностью (рынком, деньгами и т.п.) Право в последних фильмах Кесьлевского выступает санкцией и стержнем современного западного строя жизни, и, может быть, именно Праву принадлежит здесь первая роль. В “Красном” эти мотивы сгущаются, и в одном из своих измерений он может быть понят как фильм о праве и о юристе/юристах. Главный герой “Красного” — Судья (Жан-Луи Трентиньян), и это характеризует его прежде всего с двух сторон. Во-первых, он имеет

власть, имеет право судить и осуждать; это ярко проявляется в рассказываемой им истории из своего прошлого. Во-вторых, он носитель тайного (и компрометирующего) знания о людях; теперь, уже не будучи судьей, он прослушивает телефонные разговоры соседей, и имеет материал для того суждения/осуждения, которому, однако, по-видимому не предается⁵. Две эти функции судьбы тесно сближают его с художником (творцом художественного мира) и с демиургом (гипотетическим творцом мира реального, или, по крайней мере, его фрагмента — понятно, что, говоря о демиурге, мы имеем в виду кого-то явно отличного от истинного Творца): те видят и знают не только лицо, но и изнанку, те имеют в “своем” мире власть, право судить и распоряжаться. Но герой не только законник, но и нарушитель закона; судивший и могущий судить, он оказывается судимым, потому что нарушает те правила игры, согласно которым его вторжение в жизнь окружающих и его всезнание признаются опасными и незаконными.

Та катастрофа, которая обрушивается на паром-ковчег в конце трилогии⁶, оставляя в живых только три человеческие пары (главных героев “Синего” и “Белого”, Валентину и молодого юриста из “Красного”) и загадочного Седьмого (самого Кесьлевского?), является стихийным бедствием и поэтому подготавливается еще в одной значимой теме “Красного”: метеорологии, предсказания погоды, наконец, погоды и сопутствующей человеку природы/стихии вообще⁷. Эта линия укоренена еще в “Декалоге”, где в первой же серии ставится проблема возможности человеческого предсказания природных катаклизмов, и, как следствие, существования в непредсказуемом мире. В результате вся трилогия получает отчетливо апокалиптический характер, и в то же время — некую предельность, завершенность, снабженность эпилогом⁸. На пересечении с тематикой Суда, подготовленная всей пульсирующей ритмикой “Красного”, эта катастрофа прочитывается и в смыслах осужденности, так что мир, описываемый в трилогии, — с его сумасшедшими домами и безумными разговорами, наркотиками, изменами, плодящимися крысами, — предстает как *мир, который не спасается*. Тем важнее становится поиск и осмысление тех оправданий и — уже в единственном числе — того Оправдания, которое делает возможным спасение. Героини Ирен Жакоб — окликнутая, погибшая, воскресшая в “Двойной жизни...” Вероника и героиня “Красного” Валентина — в самом средоточии этой проблематики и этой символики.

Если “Синий” можно считать преимущественно “женским”, а “Белый” — преимущественно “мужским” фильмом (вместе с фундаментальными “гендерными” мифологиями Переживания и Достижения), то “Красный” становится фильмом двуголосым и равновесным. Он прочитывается и с мужской, и с женской точки зрения, и от героини, и от героя; и совершенству героини здесь соответствует очень сильный мужской образ. Судья из “Красного” — immoralный демиург, выстраивающий свой мир и свою реальность в границах окружающего большого мира. Неизвестно, в какой степени все происходящее в “Красном” является его творчеством и его провокацией; как вся история, так и отдельные ее элементы могут быть инспирированы его твор-

ческим воздействием. То, что мы знаем о молодом юристе, до двойничества похоже на то, что рассказывает о своем прошлом старый судья: юридический экзамен, падающий конспект, блондинка, измена и др.; история повторяется. Единственное, чего, как ясно по всему, не было в молодости самого судьи, — это встреча с Валентиной, преображающая теперь его старость. Шанс на Встречу с Валентиной, на существование в том мире, где есть Валентина, он вручает теперь своему юному преемнику. Эта встреча, в соседстве тысячных смертей (посмертный привет Кесьлевского создателям “Титаника”), в известном смысле куплена этими смертями, что придает Судье некое подобие разгневанного Бога Потопа, вкупе с вопросом, в какой степени и сама карающая катастрофа была его детищем. Но даже и этот вопрос ставновится в известном смысле служебным и вторичным перед двумя главными: в какой степени созданием и сознательным омоложением двойником Судьи является молодой юрист? и в какой степени его созданием является сама Валентина? Ничто не мешает прочесть “Красный” максимально демифологизированно, как фильм о человеческих встречах в обстоятельствах поэтически преувеличенных совпадений, но мифологическую объемность, придающую “Красному” несомненность величия, создает именно допущение того, что совпадения неслучайны. Эта неслучайность совпадений приоткрывается на одно мгновение вторжением в текст в одном микроэпизоде явного метатекстуального элемента. Вначале мы узнаем, что Валентина играет на автомате, стремясь откупить невезением в игре невезение в жизни; затем видим, что ей повезло — совпали три картинки с вишнями, и это предвещает несчастье в ее семье; положение картинок на автомате, очевидно, так и осталось нетронутым; когда молодой юрист едет ночью к своей возлюбленной, чтобы застать ее изменяющей ему⁹, камера показывает его машину через внутренность кафе, с тремя предвещающими несчастье совпавшими картинками на переднем плане. Дело в том, что — в отличие от подавляющего большинства других эпизодов фильма — взгляд камеры в данном случае даже гипотетически, даже фантастически не может быть мотивирован как взгляд кого-либо из участников действия. Что совпадение картинок предвещает несчастье, не знает он, куда и зачем он едет, не знает никто, кроме него. Это может быть только взгляд извне, взгляд знающего и то и это (то есть все): демиурга-режиссера или демиурга-Судьи или их странного нерасчленного единства. Во всяком случае, совпадения не только многочисленны, но и осмысленны, то есть неслучайны, и эту неслучайность им придает сумрачная фигура старого, опустившегося, нелояльного мужчины, в какой-то степени встречающего, в какой-то степени создающего прекрасную молодую женщину.

Фильм, прочитанный от героини, выглядит совсем иначе. Речь не о том, какой видится история героине, а в том, какой она видится, если сосредоточить взгляд на героине. Предположение, что Валентина может быть порождением или изобретением старого Судьи, возможно лишь в том случае, если не принимается в расчет то, какова сама Валентина. Меж тем она слишком является самой собой, слишком самодостаточна и суверенна, чтобы можно

было отступить от этического убеждения в том, что никакой человек не может быть только поводом и орудием для чего бы то ни было и всегда имеет цель в самом себе. Невозможно, чтобы кто-нибудь *умер, чтобы история повторилась* (Борхес); каждый живет и умирает для смыслов собственной судьбы; это, конечно, относится к людям, а не к персонажам, но Валентина и обладает убедительностью человека. Ей присуще то, что создает мифы о великих красавицах: сочетание несомненного очарования, которое есть оценка извне, преимущественно мужским взглядом, и независимого самостояния как внутреннего ощущения, с которым и вовне невозможно не считаться. Возможно, именно эта суверенность и есть первичная форма женского ответа на по преимуществу мужской мир.

И Вероника, и Валентина по существу внеэтичны. Они не имморальны и не совершают по ходу фильмов ничего такого, к чему можно было бы предъявить какие-то этические претензии. Но ни Веронику, ни Валентину не приходится рассматривать и в качестве неких моральных идеалов (в смысле эталонов или в смысле образцов); достаточно представить себе героиню какого-нибудь воспитательного и/или пропагандистского — в разных смыслах и в разных традициях — фильма, чтобы увидеть что героини Ирен Жакоб чего-то не делают: не сражаются на стороне угнетенных, не борются против дискриминации или за экологию, нее переживают очищающего покаяния, не заботятся о сырых и убогих — вообще, не совершают поступков героических или высокоморальных. Между тем очевидно, — и это, вообще говоря, главное — что с Вероникой и с Валентиной связаны вся глубина авторского и предполагаемого зрительского сочувствия, что героини призваны на экран для того, чтобы ими любовались и восхищались, чтобы в них влюблялись, что “нормальным” является взгляд на Валентину старого Судьи, полный скрытой любви и недоверчивого изумления.

В “Двойной жизни Вероники”, и, может быть, еще больше в “Красном” Кесьлевский предпринимает уникальный в современном искусстве опыт изображения *идеального* или, говоря словами Достоевского, *положительно прекрасного* человека. Ирен Жакоб в этих фильмах играет то, что труднее всего: она играет идеал, прекрасную без скидок и изъянов женщину. Существует, условно говоря, семиотика театра, основанная на том, что А изображает Б, артист Иванов — персонажа Петрова, и результат оценивается мерой приближения А к Б, Иванова к Петрову. Наряду с этим существует, говоря столь же условно, семиотика цирка, в рамках которой жонглера может изобразить только жонглер, силача — только силач; невозможно поднять гирию, если ты ее действительно не поднимаешь. Та полнота очарования и света, которая отличает Веронику и Валентину, подлежит уже воссозданию по законам второй семиотики; дело не в том, просто ли это сыграть по сравнению со злодейством или комичностью, а в том, что сыграть это, не обладая этим, по-видимому, невозможно. В этом и уникальность того, что делают Кесьлевский как режиссер и Жакоб как актриса в этих фильмах. Образы Вероники и Валентины можно класть на весы тогда, когда речь заходит о путях современной европейской

цивилизации, ее неисчерпанности, ее творческих потенций. В то же время это материал для размышления о самой сущности современной образности и символики, о возрастании роли таких знаков и символов, в которых максимально сокращается расстояние между обозначаемым и обозначающим.

Героиня положительно прекрасна, хотя это не подкреплено, казалось бы, никакими совершаемыми поступками, в то же время героиня воплощает женское начало в мужском мире. Но, в сущности, оба эти утверждения взаимно объясняют друг друга. Как Валентине демиург-Судья, так и Веронике (французенке) сопоставлен Кукольник (Филип Вольтер), сказочник, отчасти рассказывающий, отчасти выдумывающий ее историю. В этом мужском мире все идет по законам творчества; то, что делает мужчина, отлично от него, есть его творение, после сотворения уже достаточно по отношению к нему внешнее. Это творчество артефактов, творчество историй, а в пределе — творчество судьбы — своей собственной, как блистательно доказывает Кароль из “Белого” (Збигнев Замаховский), или чужой, как у Кукольника из “Двойной жизни Вероники”. В том-то и дело, что женщина существует иначе. В этом секрет двусмысленности из Синего: является ли автором музыки Жюли (Жюльет Бинош) или нет — дело в том, что она является творцом себя. Женщина прекрасна не потому, что прекрасно ею сделанное, а потому, что прекрасна она сама. Неслучайно Валентина — манекенщица и фотомодель, т.е. сама ее профессия состоит в том, чтобы быть собой¹⁰. Высшее искусство — искусство самого себя, учит православная аскетика, и, хотя было бы слишком неоправданно сопоставлять практику восточнохристианских подвижников и героинь Ирен Жакоб, все же и не увидеть здесь ничего общего было бы неправомечно. В какой-то момент героине приходится столкнуться с жестокостью (или, если угодно, целеустремленностью) этого мужского творчества, когда Кукольник довольно бесцеремонно играет с Вероникой, чтобы точнее рассказать историю Вероники, или когда Судья искушает интуицию Валентины о том, что “люди не так плохи” (вообще говоря, Судья прав, и люди именно так плохи, но дело в том, что невозможно быть Валентиной, зная это, и, значит, по крайней мере Валентина должна верить в людей, но, поскольку нам нужна Валентина, она, скорее всего, права и по существу).

И Веронике, и Валентине, как и Жюли из “Синего”, и отчасти даже Доминик из “Белого” (Жюли Дельпи) дан особый дар восприятия окружающего, тесно связанный со спецификой всей кинематографической поэтики Кесьлевского как автора в первую очередь европейского. Если попытаться определить сущность различия между кинематографом американским и авторским европейским (то есть собственно европейским), то в самом общем виде его можно свести к следующему. Американское кино *нарративно*, основой его смыслов, его “послания” является рассказываемая история и ее ходы: так обстоит дело и в дешевом коммерческом фильме, и в дорогом блокбастере, и в высокоморальном голливудском фильме, и у постмодернистов. Иногда все дело в сюжете, иногда важен экзистенциальный выбор, совершаемый героем (в контексте сюжета), иногда ведущая роль принадлежит тому или иному иро-

ническому переосмыслению нарративных ходов. Актер в такой системе должен играть действия и чувства. Европейское кино, в отличие от этого, *перцептивно*, в основе его осмысление носителя кинематографической информации (камеры, пленки, экрана) как некоего органа восприятия, кожи, мембраны, предназначенной для ощущения окружающего. Отсюда так велика в европейском кино роль внесюжетных персонажей, эпизодов, замедленных общих и крупных планов и т.п. В качестве примера можно сравнить, например, американские фильмы Бертолуччи и сделанную в европейской манере “Ускользящую красоту”: в последнем фильме слишком велика роль воссоздания самоценного пространства, средиземноморской жары или ночи, фактуры ткани и подобных вещей.

Для Кесьлевского принципиальным представляется документалистский этап его кинематографии, потому что именно документальное кино имеет едва ли не основной своей материей структуру пространства и времени, свет и цвет, пейзаж, фактуру поверхности, человеческое тело и лицо как таковое, то есть все то, что утрачивается при излишне нарративном, сюжетоцентрическом подходе. С другой стороны, и в европейском кино вообще, и у Кесьлевского в частности, всегда важнейшим элементом конструкции является наличие в пространстве и времени фильма того человека, чей взгляд, чье восприятие мотивирует и центрирует восприимчивость камеры. Неслучайно в “Белом”, где нет героя, способного целиком отвечать за это, ослаблена и общая перцептивность (зато в традиции польского полукомедийного кинематографа возрастает нагрузка на актерское лицо, его характерность и мимику). В “Двойной жизни Вероники” и “Красном” такая восприимчивость вручается героиням Ирен Жакоб, и это подтверждается рядом ключевых эпизодов: Вероника под дождем, Вероника проходит через солнечный свет, Вероника трогает кору дерева, Вероника видит Старуху, проходящую щемящим постоянным мотивом через все последние фильмы Кесьлевского, Валентина слушает в магазине музыку Ван дер Буденмайера, Валентина шепчет “Аккумулятор”, и т.д.

Дополнительным измерением современного фильма оказывается его обращенность на историю кино, так что происходящее на экране в той или иной степени комментирует, воссоздает или провоцирует те или иные факты кинематографической истории. Проявляется это не только в системе цитат или реминисценций (пласт которых в последних фильмах Кесьлевского обширен и виртуозен), но и в особых демонстративных, имеющих характер жеста ходах, когда экранное действие имеет второй, внеэкранный смысл — особенно в том, что касается различных знаковых и культовых фигур. Эта техника характерна преимущественно для голливудской поэтики, но в “Красном” Кесьлевский выстраивает такой же метауровень для европейского кинематографа: Трентиньян не только играет старика, он сам — великий старик, знак прежней эпохи европейского кино; тона одиночества, внесистемности, поздней любви оказываются не только определяющими для образа старого судьи, но и присущими образу самого Трентиньяна. Встреча судьбы и Валентины, Трентиньяна и Жакоб оказывается, в числе прочего, встречей прошлого и будущего европейского кино.

Но в “Красном” вскрывается и другой, еще более глубокий мифологический смысл. Вне зависимости от того, знал ли Кесьлевский о том, что “Красный” будет его последним фильмом, и о том, что близка его собственная смерть, теперь этот фильм читается как одно из тех произведений искусства, которые оказываются способны, исчерпав и разомкнув пределы искусства, выйти в пространство судьбы. Мы не знаем, в какой степени близка смерть судьбы и что звучит в сцене утра после бури — утреннее восстановление пошатнувшегося за ночь мира, усталость после последнего демиургического усилия или приграничное ощущение истощенности, но ясно, что та история, которая рассказывается в “Красном”, закончена¹¹, а вместе с ней исчерпана и роль судьбы. Он отпускает (выпускает) Валентину в дальнейшее. Теперь это прочитывается как метафора состоявшегося диалога режиссера Кшиштофа Кесьлевского и актрисы Ирен Жакоб: сказочника и судьбы, создавшего мир, в центре которого оказалась прекрасная молодая женщина, и актрисы, которая смогла быть этой женщиной. Последний фильм Кесьлевского — предсмертный отпускающий и благословляющий жест, мифологическая мощь которого уникальна во всем современном искусстве.

VERONIQUE AND VALENTINE

(About Characters of Krzysztof Kieślowski/ Irène Jacob)

Fedor DVINYATIN (St. Petersburg)

An old Judge from “Red” by Krzysztof Kieślowski (1994) could be identified as a demiurge, creating his world and telling his story in which significant coincidences reveal a repetition of destinies. We could suppose that he gives his young double a number of strange gifts: law studies, disloyalty of the beloved blonde, despair and Valentine. But Valentine isn’t a repetition and she can hardly be a creature of the Judge. She is too fair, too independent and sovereign (like great beauties of old myths) to be a character only.

Valentine, as well as early Veronique, is perfect and immoral. They both don’t act in bad way, but they don’t accomplish anything supermoral. Their way is to be a perfect woman, a perfect human being. In the world of Kieślowski the way of Man is to create including to create himself and the way of Woman is to be herself. Irène Jacob can play a perfect human being. There is semiotics of theater (to play someone) and there is semiotics of circus (to play himself or herself). It is more difficult because of the fact that for playing you must *be*. We can read “Red” as a great myth about old director-demiurge, his world and his story, and young fair actress who could be so perfect as almost impossible in modern art — near his death and her further life.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Без подразделения на героиню польской и героиню французской части фильма.
- ² Интересно, что практически по этому же принципу объединены польская и французская части в “Двойной жизни Вероники”. Обе истории практически самостоятельны; точки их пересечения символически нагружены, но сюжетно необязательны; их объединяет не сквозной сюжет и вообще не столько явная внутренняя соотнесенность, сколько достаточно внешнее “соположение”, открывающее эту внутреннюю соотнесенность.
- ³ Понятие, введенное в поэтику К.Ф. Тарановским и развитое М.Л. Гаспаровым. С общесемиотической точки зрения проинтерпретировано Ю.И. Левиным. Код, не являясь семантически нейтральным, коррелирует с планом содержания, причем корреляция носит “мягкий” характер.
- ⁴ По авторитетной современной лингвоэпистемологической реконструкции (А. Вежбицка), белый — цвет света, синий/голубой — цвет неба, красный — цвет огня и только во вторую очередь крови, так как огонь ближе к опыту обычного человека, чем кровь.
- ⁵ Из самого текста “Красного” это почти не следует, но здесь заложена возможность совсем иного сюжета. Будь Судья активнее и беспощаднее, а героиня — (намного) хуже, она могла бы предстать перед его судом с трудно предсказуемым результатом.
- ⁶ К мифологеме воды как стихии очищения-гибели стягиваются многие контексты трилогии. В первую очередь это сцены купания Жюли в бассейне в “Синем”. В “Белом”, как и полагается, вода предстает в виде снега, в котором валяются в кризисные моменты и Кароль, и Миколай.
- ⁷ Еще одной важной темой “Красного” и трилогии вообще станет коммуникация и ее кризис. Для последних фильмов Кесьлевского очень значима оппозиция понимания/ непонимания. Некоторые персонажи определяются тем, что они не понимают. В “Красном” тема коммуникации объективирована в телефоне.
- ⁸ Кесьлевскому вообще свойственна особая техника эпилогов, в числе прочего подразумевающая возможность если не счастлиливой, то относительно умиротворяющей развязки трагических событий, так что игра ведется на столкновении прочтений такого эпилога как чего-то обнаженно-искусственного и этой искусственностью подчеркивающего трагизм (в действительности Валентина должна была погибнуть; ее спасение — happy end и deus ex machina) и как обнаруживающего иные, не только трагические смыслы описываемого, или соизмеряющего описываемое с иными смыслами. Это только один принцип из тех, которые сближают кино Кесьлевского с прозой Марио Варгаса Льюсы. Я был поражен, узнав о том, что Варгас Льюса был любимым автором Кесьлевского (Иностранная литература. 1998. № 11. С.177). Это должно было быть так — тем удивительней, что это и оказалось так.
- ⁹ Великолепен контраст этого неэстетичного, очень брезгливо увиденного секса с победным сексом в “Белом”.
- ¹⁰ Дело именно в этом, а не в том, что это профессии для героини “неподходящие”. — Ср.: Зархи Н. Счет за телефон // Искусство кино. 1995. № 2. С. 35.
- ¹¹ Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний наш рассказ окончен (“Преступление и наказание”).

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО*

Игорь ЕВЛАМПИЕВ

1

Творчество Тарковского насыщено глубокими философскими идеями, и в этом качестве он является прямым наследником русского искусства второй половины XIX — начала XX века. Главная проблема, которая волновала Тарковского, — что должен делать человек для того, чтобы изменить окружающий его несовершенный мир, для того, чтобы повлиять на бытие и добиться преобразования мира к большему совершенству. Особенно ясно эта проблема поставлена в фильме “Страсти по Андрею” (“Андрей Рублев”). Здесь в качестве двух самых значимых деяний человека, способных преобразить мир, выступают творческое дерзание художника и акт самопожертвования, пример которого дал Иисус Христос.

Тарковский разделяет важнейший принцип русской философской мысли — убеждение в том, что человек является метафизическим центром всего бытия, и несовершенство бытия, точно так же как и его возможность стать совершенным, целиком определяется “внутренними” качествами человека. В этом смысле одним из самых главных и самых глубоких источников несовершенства мирового бытия является внутренняя раздвоенность человека, наличие в нем стремления к эгоистическому обособлению и господству над бытием. В этом состоит метафизическая виновность, лежащая на каждом человеке, поскольку ни в одном из нас эта раздвоенность и стремление к господству не исчезает до конца и, значит, может проявиться в какой-то момент жизни в виде зла. По-настоящему радикальное и, самое главное, *необратимое* движение к совершенству возможно только через такое деяние человека, которое способно в существенной степени преодолеть или хотя бы скомпенсировать указанную метафизическую вину. Человек должен победить *в себе самом* свою “темную” природу и совершить поступок, *противоположный* указанному стремлению к обособлению и господству — он должен *свободно избрать полное подчинение бытию, миру*.

Но что значит это полное подчинение миру? Ведь мир несовершенен и наполнен злом; всю жизнь каждый из нас только и делает, что обороняет себя от мира, от его попыток “схватить” и “подчинить” каждого человека. Вторжение мира в человека — это основа страдания, а вся полнота “подчиненности” человека миру, в которой окончательно исчезает его обособленность от бытия, — это смерть. Поэтому самое радикальное движение к подчинению себя миру и, через это, к преодолению несовершенства бытия в самом его истоке, — это *свободное избрание страданий и смерти, жертвова-*

ние себя людям и миру. Добровольная жертва себя миру всегда приводит к единению людей и к “исправлению” бытия, к возникновению в мире абсолютного центра, от которого исходят благодатные лучи, просветляющие и объединяющие все частицы бытия. Такую роль в мире сыграла жертва Иисуса Христа, которая поэтому является фундаментальным метафизическим актом, заложившим основы радикального исправления, преобразования всего бытия. Именно так интерпретировала историю Иисуса русская философия XIX — начала XX века. Вот, например, как писал об этом Вл. Соловьев: “...Христос приходил в мир не для того, конечно, чтобы обогатить мирскую жизнь несколькими новыми церемониями, а для того, чтобы спасти мир. Своєю смертью и воскресением Он спас мир в принципе, в корне, в центре, а распространить это спасение на весь круг человеческой и мирской жизни, осуществить начало спасения во всей нашей действительности — это Он может сделать уже не один, а лишь вместе с самим человечеством, ибо насильно и без своего ведома и согласия никто действительно спасен быть не может. Но истинное спасение есть перерождение, или новое рождение, а новое рождение предполагает смерть прежней ложной жизни...”²² Человечество, по Соловьеву, должно осознать, что оно является Богочеловечеством, что каждый из нас и все мы вместе призваны продолжить и развить то дело, которое начал Христос и целью которого является полное преобразование нашего мира — вплоть до полного исчезновения в нем страданий и смерти, вместе с их истоками в негативной свободе человека.

Интерпретация Голгофы в фильме Тарковского полностью соответствует такому пониманию жертвы Христа. Тарковский доводит до крайней степени, почти до парадокса, идею добровольной жертвы, которую приносит людям и миру Иисус; он утверждает (устаами Андрея Рублева), что не только Иисус любил всех людей, в том числе распинавших его, но и распинавшие любили его, потому что “подсобили в деле, Богу угодном”. Процессия, сопровождающая Иисуса на Голгофу, в видении Андрея состоит исключительно из простых деревенских детей, женщин и мужиков, т. е. из самых невинных и безобидных людей. Именно они ведут Иисуса и помогают ему нести крест, и только в последний момент Иисуса привязывают к кресту двое вооруженных людей, похожих на дружинников Великого князя. Особенно выразителен образ девочки, которая стоит около дороги и во весь рот улыбается, глядя на Иисуса, идущего к предназначенному для него кресту. Эта девочка как бы чувствует *благодатный* и *преображающий* характер происходящего события, через которое в мире воссияет надежда на окончательное спасение от зла и несовершенства.

Главный пункт, в котором представления Тарковского расходятся с канонической традицией, заключается в том, что его Андрей Рублев очевидно рассматривает Иисуса Христа не как Бога (и не как Богочеловека), а как *человека*. Именно это помогает правильно понять странные рассуждения Андрея, в которых, на первый взгляд, содержится явное противоречие. “Вот ты тут про Иисуса говорил. — обращается Андрей к Феофану Греку. — Так он, может быть, для того родился и распят-то был, чтобы Бога с человеком

примирить. Ведь Иисус от Бога, значит — всемогущий, и если умер на кресте, значит, и предопределено это было. И распятие и смерть его дело руке Божие и должно было вызвать ненависть не у тех, кто распял его, а у тех, кто его любил, ежели бы они окружили его в ту минуту, ибо они любили его человеком, а он сам, по своей воле покинул их, показав несправедливость или даже жестокость... Может быть тот, кто распинал, любил его, потому что подсобили в деле, Богу угодном”.

Последняя фраза в контексте предшествующих слов выглядит почти кощунством, поскольку кажется, что речь идет о фарисеях и книжниках, о палачах исторического Иисуса, которых чуть раньше упоминал Андрей. Однако, на самом деле, сделав перед последней фразой паузу, Андрей радикально меняет смысловой контекст последних слов, которые относятся уже непосредственно к предстающей на экране русской Голгофе. Предыдущие слова касались евангельского Иисуса Христа и воспроизводили каноническую христианскую трактовку его жертвы, *которую Андрей не может и не хочет принимать*, поскольку в ней жертва Христа оказывается своего рода «игрой» Бога с людьми. Если Иисус — Бог и всемогущ, то его распятие выглядит как самопожертвование и имеет глубокий трагический смысл для людей, только пока они “обманываются” насчет его природы. Узнав, что он Бог и что он воскрес не как человек, а как Бог, — более того, что он заранее знал о своем воскресении — люди должны возненавидеть Христа, поскольку его воскресение, по сути, означает, что для людей в их земном бытии воскресения не будет. Жертва Христа в этом случае предстает как свидетельство грядущего *отрицания* земной человеческой природы, а не ее *преображения*.

Возникающая здесь проблема явно переключается с той, что была в центре философских размышлений Достоевского, и это не случайно, поскольку великий русский писатель в решающей степени повлиял на художественное и философское мировоззрение великого режиссера. Как для Тарковского, так и для Достоевского, Иисус — это человек и *только* человек; лишь в таком случае его жертва, его мученичество, смерть и воскресение — это доказательство бессмертия *земного* человека, его *земной, телесной* природы, доказательство возможности преобразования человека³.

В рамках мировоззрения, выражаемого Андреем Рублевым в фильме Тарковского, если и можно говорить об Иисусе как о Боге, то только потому, что он своей жертвой и своим воскресением частично преобразил мир и тем самым создал *абсолютный центр*, от которого преобразование должно распространиться на все бытие и сделать его совершенным и всецело божественным. Иисус, идущий на Голгофу, — просто человек; но пройдя Голгофу и выступив примером для других, для тех, кто точно так же пройдет этот путь добровольного самопожертвования, мученичества, смерти и воскресения, *он становится Богом — в единстве со всеми людьми и с преобразенным бытием*. Именно так понимал историю Иисуса Вл. Соловьев, причем очень важно, что он находил истоки такого понимания у Достоевского; возможно это же влияние обусловило появление образа русской Голгофы и всей рассмотренной

интерпретации жертвы Иисуса Христа в фильме Тарковского.

Жертва Иисуса становится действенным центром преобразования мира, когда она принимается за образец для подражания, когда каждый человек осознает свое единство с Иисусом и оказывается готовым повторить его жертву — точно так же, как и Иисус, оказывается способным добровольно выбрать путь страдания и смерти ради еще более глубокого объединения людей, отрицания негативной свободы, коренящейся в его собственной человеческой сущности. Видение русской Голгофы — это идейный центр фильма Тарковского, однако смысл, подразумеваемый здесь, получает надежное подтверждение и оправдание только через *саму жизнь*, через примеры такого же самопожертвования, какое продемонстрировал Иисус Христос. Именно эта линия является главной в фильме и проходит почти через все его эпизоды.

Когда скоморох в первом эпизоде фильма выходит к позвавшим его княжеским дружинникам, в дверях он на миг останавливается, раскидывает руки, и в его фигуре мы угадываем крест — свидетельство того, что он идет на свою Голгофу. Свой путь страданий проходят камнерезы, ослепленные по приказу Великого князя. Патрикей принимает страшные мучения и смерть, хотя, открыв татарам место, где спрятано церковное золото, он мог бы избежать своей Голгофы. Когда наступают последние мгновения его мучений, и он чувствует приближение смерти, его последние слова — не о своей правоте или заслуге, а о своих грехах и своей *вине*, которую может простить только Бог; в эти мгновения на него смотрит милосердный лик Спасителя с иконы Андрея Рублева. Весь эпизод “Набег” показывает нам Голгофу целого народа, мученичество которого имеет ясно различимую вину: как и в отдельном человеке, это его “раздвоенность”, его внутреннее несогласие с самим собой и стремление к господству над себе подобными — ведь здесь русские убивают русских. Все эти эпизоды выстраиваются в единую линию, проходящую через весь фильм. Но, как это ни покажется странным, наиболее полно и точно смысл жертвы Иисуса в фильме Тарковского выражен в истории двух его главных героев — Андрея Рублева и Бориски.

Вся жизнь Андрея Рублева в фильме Тарковского — это подготовка к самопожертвованию, в котором он мог бы в максимальной возможной степени приблизиться к Иисусу — не столько в радикальности своих страданий, сколько в радикальности *воздействия* своей жертвы на мир и людей вокруг него. Невольное убийство татарского воина заставляет его осознать всю глубину своей виновности и принять добровольную кару — пятнадцатилетнее молчание, позволяющее обрести новый опыт созерцательного приятия мира, подчинения себя миру через молчание (ведь наши, земные слова — это могущественные орудия господства человека над миром), в результате чего и возникают его лучшие творения, выражающие ту высшую гармонию преобразованного бытия, путь к которой открывается человеку только через *всцелое соединение* с миром, т. е. через *всцелую жертву* себя миру. На этом пути для Андрея самым важным оказывается встреча с сыном колокольного мастера Бориской.

Именно история Бориски, изложенная в последнем и самом большом эпизоде “Колокол”, наиболее ясно продолжает линию русской Голгофы. Разгадку эпизода дает сцена начала работы, когда после долгих поисков Бориска выбирает место для колокольной ямы, и это место — высокий холм, возвышающийся над городом. Помощники Бориски начинают копать яму, а он сам отходит в сторону и, раскинув руки, ложится на край ямы; камера взмывает вверх и в фигуре Бориски мы узнаем символ той жертвы, которую принес Иисус Христос, и становится понятным, что этот холм — *борискина Голгофа*, а изготовление колокола — *его способ принесения себя в жертву людям и миру*. Как и Иисус в эпизоде русской Голгофы, Бориска совершает свой крестный путь в окружении множества людей — от князя и его посыльных до его нелепого друга Андрейки и литейщиков, — которые *помогают* ему и почти все *любовно* относятся к нему, понимая великое значение его жертвы. Очень характерно, что он сам почти ничего не делает — отнекивается, сомневается, торопит, — всё делают за него другие; избрав для себя путь Иисуса, он подобно Иисусу объединяет вокруг себя людей, готовых “пособить в деле, Богу угодном”.

Заслуживают особого внимания последние кадры эпизода, которые становятся второй кульминацией фильма, рифмующейся с образом распятого в снегах русского Иисуса. После того как колокол зазвучал, мы понимаем, что борискина Голгофа закончилась не *смертью*, а *воскресением*, причем воскресением не только для него самого, но и для всего окружающего мира — перед нами предстает тот самый *праздник всеобщего воскресения*, который Андрей Рублев изобразил на стенах Владимирского собора в сюжете Страшного суда. Мы видим праздничный, воскресший после татарского нашествия и долгих лет голода Владимир, ликующих, просветленных, одетых в белое жителей города — словно бы тех же, но воскресших людей, которые гибли от рук татар и воинов Малого князя в эпизоде “Набег”, — видим преображенной Дурочку, много лет назад увезенную в Орду татарами, а теперь словно сошедшую на землю прямо из сонма Праведных жен на иконе Рублева, видим самого Андрея, постаревшего, но, наконец, обретшего силы для творчества, поскольку к нему вернулась не только речь, но и способность *молитвенного прозрения*, способность увидеть весь наш мир целостным, гармоничным, просветленным. Все это свершила та жертва, которую принес людям и миру Бориска, его Голгофа. Но преображение, совершенное в мире борискиным деянием, не является, конечно же, окончательным и полным, оно должно быть продолжено. Его жертва должна быть принята людьми, которые, свершая в свой черед добровольную жертву, проходя свой крестный путь, умирая и воскресая на своей Голгофе, понесут ее дальше и сделают мир еще более совершенным. В последних кадрах мы видим, как Андрей Рублев символически *принимает* борискину жертву для того, чтобы самому продолжить подвиг Иисуса и всех, кто шел за ним.

2

Последние три фильма Тарковского свидетельствуют о том, что в его мировоззрении происходит существенный сдвиг. Прежде всего исчезает вера в возможность достижения гармонии в земном мире — вообще идея гармонии полностью исчезает из мировоззрения Тарковского. Не случайно в «Сталкере» Тарковский отказался от самых выразительных символов земной гармонии, ранее всегда присутствовавших в его фильмах: коня, земного проливного дождя и яблока. Он впервые говорит не столько о возможностях сделать мир более совершенным, гармоничным (в сравнении с его наличным не вполне совершенным состоянием), сколько о спасении мира от полного распада, об удержании его на краю гибели, пусть даже в очень несовершенном состоянии. Тема апокалипсиса, вселенской катастрофы, ведущей к окончательной гибели всего осмысленного и целостного в бытии, к окончательному воцарению хаоса и абсурда, впервые появляется во всей своей силе именно в «Сталкере».

Незаметный, “тихий” апокалипсис, ведущий мир, бытие к окончательному хаосу и распаду, показан Тарковским в образе загадочной Зоны, оставшейся на Земле после посещения неведомых “гостей”. В мире Зоны все становится призрачным и условным, здесь перестают действовать незыблемые законы, “отменяется” необходимость и привычная стабильность бытия. Само бытие предстает как *ветхое*, пораженное тлением и неуклонно идущее к окончательному хаосу. Но одновременно в Зоне открывается та непреклонная истина, которая скрыта от нас в нашей обыденности, но в которой единственный залог спасения, — здесь становится понятным, что именно человек является абсолютным центром бытия, и любое, самое “незаметное” и “незначительное” усилие его воли, любая мысль, любой поступок, влияют на *все* бытие — либо приближают его к распаду, либо придают ему чуть больше связности и цельности⁴. Именно эту истину осознал главный герой фильма, Сталкер, и поэтому вся его жизнь подчинена “служению” Зоне и попыткам найти человека, способного продолжить это “служение”. Приводя людей в Зону, он преследует только одну цель — найти себе “ученика”, точно так же как он сам когда-то стал учеником своего учителя — закадрового героя по прозвищу “Дикообраз”.

В фильме изображено одно из путешествий Сталкера в Зону. На этот раз он ведет туда Профессора и Писателя, каждый из которых хочет дойти до “комнаты желаний”, загадочного помещения, где, согласно слухам, исполняются все самые сокровенные желания человека. Формально ту же цель — попасть в эту комнату, чтобы “выпросить” у неведомых сил здоровья для своей увечной дочери, — преследует и сам Сталкер. Однако, дойдя до конечного пункта, ни один из путников не хочет идти в заветную комнату, и становится понятным, что их подлинные цели были иными. Каждый из них в этом путешествии решал главную проблему своей жизни, по существу проблему — “быть или не быть”. Каждый подошел к тому моменту своей жизни, за которым его ждет или окончательная катастрофа, или какой-то реши-

тельный шаг к спасению. И для каждого его личная катастрофа напрямую взаимосвязана с катастрофой всего бытия.

В кульминационном эпизоде фильма, во время “привала” трех путников, идущих через Зону, Сталкер в своем странном полусне-полувидении слышит женский голос, читающий строки из Откровения Иоанна Богослова, где речь идет о начале вселенской катастрофы. При этом в кадре медленно проплывают выразительные знаки “ветхости” бытия: в воде, покрывающей тонким слоем поверхность кафельного пола, плавают какая-то грязь, какие-то полустгнившие растения, лежат самые разные забытые предметы — шприц, монеты, ржавая пружина, брошенное оружие и т. п. Среди всех этих деталей ветхого бытия есть и два очевидно символических образа, которые важны для понимания главной идейной линии фильма. Это обрывок репродукции с изображением Иоанна Крестителя из Гентского алтаря, исполненного Ван Эйком, и маленький стеклянный сосуд с плавающими в нем крохотными рыбками. Как известно, в Евангелии Иоанн Креститель выступает как провозвестник Иисуса Христа, как человек начавший обращать людей в новую веру еще до того, как пришел Учитель, выразивший суть этой веры и давший пример жизни в согласии с ней. С другой стороны, рыбы — это наиболее распространенный символ Христа. Поэтому оба этих образа намекают на одно и то же: главная цель походов Сталкера в Зону — это поиски такого ученика, который сможет перерастить своего учителя и станет настоящим Учителем для всех людей, пойдет дальше его в деле спасения ветхого бытия, удержания мира от катастрофы.

Окончательно проснувшись, возвращаясь к реальности, Сталкер *как бы в ответ* на произнесенные ранее слова о начинающемся апокалипсисе по памяти произносит фрагмент из Евангелия от Луки, где речь идет о том, как воскресший Христос подошел к двум своим ученикам, которые не узнали его: “В тот же день двое из них шли в селение, отстоящее стадий на шестьдесят от... (Иерусалима), называемое... (Еммаус), и разговаривали между собою о всех сих событиях. И когда они разговаривали и рассуждали между собою, и Сам... (Иисус) приблизившись пошел с ними; но глаза их были удержаны, так что они не узнали Его. Он же сказал им: о чем это вы, идя, рассуждаете между собою, и *отчего* вы печальны? Один из них именем...” (при чтении Сталкер опускает названия городов и имя Иисуса). Явная параллель между тремя евангельскими путниками, один из которых — неузнанный еще Иисус, и тремя путниками Зоны заставляет предположить, что и среди них находится еще не раскрывший себя и даже не понявший свое призвание Учитель. Только в самом конце “путешествия”, перед порогом заветной комнаты, станет ясно, что этим Учителем суждено стать Писателю, хотя и там этот факт все еще не будет понят самим Сталкером — Иоанном Крестителем нового Христа.

Несмотря на все свои отличия от первых фильмов режиссера “Сталкер” удивительным образом воскрешает в новом звучании главные темы “Страстей по Андрею”. Единственный путь к спасению мира и человека совпадает с путем к Истине, и показал его людям Иисус Христос, *Учитель*. Тема Иисуса, его жизненного деяния, — как примера самопожертвования и примера

отношения Учителя и его учеников — с новой силой проявляется в “Сталкере”, хотя и не в столь очевидной и прямой форме, как в “Страстях по Андрею”. Тарковский, конечно, очень далек от традиционного христианства, и наиболее ясно это вновь проявляется в его интерпретации истории Иисуса Христа. Для него значение этой истории не в том, что Иисус принес людям *божественное* обетование, а в том, что он *как человек* оказался способен на жизненный подвиг, показавший всем людям путь к спасению, — не в том смысле, что это спасение уже было осуществлено через жизнь Иисуса, а только в том, что он дал решающий *пример*, следуя за которым человечество *само* добьется своего спасения. В “Страстях по Андрею” история Иисуса рассматривалась почти исключительно в свете идеи жертвенности, связанной с осознанием нашей всеобщей вины перед другими людьми и перед всем миром; соответственно, продолжение дела Иисуса предстало как готовность людей к самопожертвованию, как цепь актов самопожертвования, осуществляемых ради друг друга и “передаваемых” от одного человека к другому (эту тему можно проследить во всех фильмах Тарковского).

В “Сталкере” идея Голгофы, идея самопожертвования проведена не столь явно, как это было в более ранних фильмах Тарковского. Пример Иисуса значим теперь для Тарковского не в его наиболее известном и трагическом итоге, а в незаметном, но не менее существенном жизненном содержании — как пример *послушания* перед бытием, *служения* бытию. В истории Иисуса важен не только подвиг последних минут его жизни, ведь в возможном подражании ему есть большой риск *самовознесения* (само слово “подвиг” — из лексикона нашего традиционного отношения к миру), но и терпеливость и методичность учительского призвания. Дело Иисуса живо и развивается, пока живы ученики этого дела, пока оно передается в незаметном жизненном служении и послушании от учителя к ученику.

Истинная цель всего похода, который предпринимает Сталкер вместе с Профессором и Писателем, раскрывается в его словах, которые можно рассматривать как своего рода “молитву” ветхому бытию: “Пусть исполнится то, что задумано, пусть они поверят и пусть посмеются над своими страстями, ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром, а главное — пусть поверят в себя и станут беспомощными как дети, потому что слабость велика, а сила ничтожна; когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств; когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает; черствость и сила — спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия; поэтому что отвердело — то не победит”. Он должен заставить своих попутчиков стать “слабыми” и “гибкими”, такими, как он сам, чтобы они научились *слушать* и *слышать* бытие. Именно в этом ответ на недоуменный вопрос Профессора, заданный на пороге “комнаты желаний”, после того как он осознал, что нет никаких достоверных свидетельств “чудесных” свойств этой комнаты: “Тогда я вообще ничего не понимаю, какой же смысл сюда ходить?..”

Идея “комнаты желаний” занимает особое место в структуре фильма, являясь как бы символом той странной “религии”, послушником которой выступает Сталкер. Хотя именно эта комната формально является целью всех трех путешественников, стоя перед входом в нее, никто из них не может понять, почему он поверил в нее, не может вспомнить ни одного примера, когда эта комната исполнила бы чьи-нибудь желания, кроме случая с Дикообразом. Но Дикообраз получил совсем не то, что хотел получить, и пребывание в комнате желаний кончилось для него жизненной трагедией — внезапно разбогатев после возвращения из Зоны, он покончил с собой. Комната, где исполняются желания, — это объект *веры*, а не знания, это мечта человека о гармонии с бытием; ее можно рассматривать как форму веры во всемогущего Бога, управляющего миром. Но эта вера и эта мечта оказываются *неисполнимыми*, Зона — это мир *умершего* Бога. Без веры человек не может жить, но объект этой веры не обязательно является реальным, вера значима сама по себе, потому что дает надежду и силы для того, чтобы бороться за преобразование бытия в соответствии с неискоренимой *мечтой* человека в реальность совершенства. “Ведь ничего не осталось у людей на земле больше, — кричит Сталкер Профессору, который принес в Зону бомбу, чтобы взорвать комнату желаний, — это единственное место, куда можно прийти, если надеяться больше не на что”. Хотя придя сюда, человек вовсе не получит исполнения своих желаний, надежда, живущая в нем, не умрет, а окрепнет, поскольку человек получит больше, чем просто исполнение желаний — он поймет, что все его прежние желания лживы и только уведут его от себя самого и от подлинного смысла его жизни. Здесь он заново научится желать, и его новые желания будут совершенно непохожими на прежние.

Именно такой духовный путь проходит в Зоне Писатель. Первоначально он предстает как циничный и уверенный в себе человек, обладающий полной мерой богатства и славы и идущий в Зону только для того, чтобы развеять свою скуку. Однако, как ни странно, но его случай — это как раз тот, о котором кричит Профессору Сталкер: Зона — это единственное место, куда можно прийти, “если надеяться больше не на что”. Неудачник, ничего не имеющий в жизни, всегда может надеяться на то, что его судьба изменится и ему будут дарованы какие-то жизненные блага. Но человек, достигший всего, чего только можно желать в этой жизни, и несмотря на это испытывающий пустоту в душе, не находящий опоры для своего существования в мире, — это как раз тот, кому уже, действительно, не на что больше надеяться, кроме как на чудо. И самое парадоксальное, что это чудо свершается в Зоне, правда, совсем не в том смысле, как мог бы предполагать сам Писатель.

В отличие от Профессора он поначалу скептически относится ко всем рекомендациям и требованиям Сталкера и ведет себя в Зоне так же точно, как в мире вне Зоны. Его поведение и едкие, ироничные замечания по поводу осторожности и предусмотрительности Сталкера отдают явным цинизмом, и кажется, что если Зона действительно, как уверяет Сталкер, “наказывает”

слишком самоуверенных и неосторожных людей, Писатель должен очень быстро почувствовать ее суровый “нрав”. Однако вскоре мы начинаем осознавать удивительную вещь — под маской цинизма в Писателе скрыта почти детская непосредственность и искренность, скрыты те самые “слабость” и “гибкость”, которым пытается научить своих попутчиков Сталкер. Нарочито демонстрируя свое неверие, Писатель в то же время несет в себе почти невозможную, нестерпимую жажду веры. И он не только обретает эту веру — *он становится ее главным апостолом, становится тем Учителем, который поведет новых учеников по пути к Истине.*

Это становится ясным после того, как Сталкер посылает Писателя в “мясорубку”, в *самое страшное* место Зоны. Писатель пытается возражать против того, чтобы и в этот раз идти первым. Тогда Сталкер предлагает тянуть жребий и обманывает Писателя, подсовывая две одинаковые длинные спички. Как выясняется позже, тот понял, что его обманывают, однако и в этом случае подчиняется Сталкеру, поскольку уже осознал, что должен пройти до конца путь “ученичества”, *уже предчувствуя свое особое предназначение*, которое должно стать явным в Зоне. Его согласие идти в длинный темный тоннель, в “мясорубку”, — это согласие пожертвовать собой, согласие на ту роль, которую ему предназначил Сталкер, — *роль последователя и преемника Иисуса Христа.* Его долгий, мучительный путь в тоннеле предстает как аналог и символ пути на Голгофу, а произошедшее после выхода из тоннеля странное событие — единственный показанный в фильме пример воздействия Зоны на человека — *как аналог смерти и воскресения Иисуса.*

После выхода из тоннеля Писатель поднимается по лестнице в большую комнату, всю покрытую маленькими песчаными барханами, и, нарушив запрет Сталкера, пытается пересечь ее. В этот момент с ним и происходит фантастическая *метаморфоза.* Он зажмуривается от ослепительного света, затем происходит нечто загадочное: неизвестно откуда взвзвывая черная птица летит над песчаной поверхностью и в конце своего полета исчезает, после чего полет повторяется, и теперь уже птица, заканчивая его, садится на песок и неподвижно сидит в дальнем конце комнаты. После этого мы видим Писателя, в нелепой, неестественной позе лежащего рядом с каким-то колодез, в виде огромной металлической трубы, уходящей глубоко в землю. Медленно поднимаясь — *воскресая* — он произносит слова, в которых подводит итог прошлой жизни, навсегда расставаясь с ней: “Вот еще эксперимент... Эксперименты, факты, истина в последней инстанции... Фактов вообще не бывает, а здесь и подавно. Здесь все кем-то выдуманно, это чья-то идиотская выдумка, неужели вы не чувствуете. Вам, конечно, до зарезу нужно знать чья... а почему? Что толку от ваших знаний, чья совесть от них заболит, моя? У меня нет совести, у меня есть только нервы. Обругает какая-нибудь сволочь — рана; другая сволочь похвалит — еще рана. Душу выложишь, сердце свое выложишь — сожрут и душу и сердце; мерзость вынешь из души — жрут мерзость... Какой из меня к черту писатель, если я ненавижу писать, если для меня это мука, болезненное, постыдное занятие, что-то вроде выдавливания

геморроя. Ведь я раньше думал, что от моих книг кто-то становится лучше, — да не нужен я никому... Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня, по своему образу и подобию... Раньше будущее было только продолжением настоящего, а все перемены маячили где-то там за горизонтами, а теперь будущее слилось с настоящим. Разве они готовы к этому? Они ничего не желают знать, они только жрут!” Особенно многозначны последние слова о том, что теперь “будущее слилось с настоящим”, ведь это означает наступление “последних времен”, и осознание этого предполагает принятие абсолютной ответственности за судьбу гибнущего мира.

Итог всего произошедшего подводит краткий диалог Писателя и Сталкера. “Ну и везет же вам, — восторженно произносит Сталкер, — Боже мой, да теперь... теперь вы сто лет жить будете!” “Да, — устало отвечает Писатель, — а почему не вечно, как вечный жид?”

Здесь еще раз нужно вспомнить, что Зона — это мир ветхого бытия, мир умершего Бога, поэтому даже воскресение в таком мире — это еще не гарантия *вечной* жизни и *абсолютного* совершенства. Даже величайшее самопожертвование, заканчивающееся подвигом воскресения, здесь не становится радостным и просветляющим событием, как это было в мире героев «Страстей по Андрею»; здесь это, скорее, тяжкая необходимость, всего лишь очередной, но далеко не последний и не решающий шаг к спасению. Судьбой “воскресшего” апостола оказывается не торжество победы и наслаждение обретенной славой и могуществом, но новые тяготы преодоления смерти и несовершенства, новые, нескончаемые усилия по удержанию бытия на грани его “тихого” апокалипсиса и новый, *бесконечный*, путь через “мясорубки” и “ловушки” Зоны, через “пропасти” и “бездны” ветхого бытия. Возникающий в последних словах Писателя образ евангельского персонажа, обреченного на вечное странствие по миру, на вечное и неизбежное *беспокойство*, становится необходимым дополнением к каноническому образу Иисуса Христа, той необходимой “поправкой” к его символическому значению, которая диктуется странными законами Зоны, законами *ветхого* бытия.

Чуть позже, уже у самого порога комнаты желаний, Писатель наденет на себя самодельный терновый венец, и перед нами предстанет редкое для Тарковского прямое указание на главную смысловую линию фильма. Пройдя короткий, но насыщенный путь ученичества у своего учителя Сталкера, повторив в странных условиях Зоны самопожертвование Иисуса, пройдя через “обращение” и “воскресение”, Писатель становится тем человеком, который лучше других знает Зону и понимает смысл ее отношений с человеком. Именно он разъясняет этот смысл Сталкеру и Профессору перед входом в комнату желаний. “Да ты просто юродивый, — говорит он Сталкеру, — ты ведь понятия не имеешь, что здесь делается... Вот почему по-твоему повесился Дикообраз?” “Он в Зону пришел с корыстной целью, — отвечает Сталкер, — и брата своего сгубил в “мясорубке”, из-за денег”. “Это я понимаю, — продолжает Писатель, — а почему он все-таки повесился, почему еще раз не пошел, теперь уж точно не за деньгами, а за братом, а? — как раскаялся?..

Да здесь он понял, что не просто желания, а сокровенные желания исполняются... а что ты там в голос кричишь... здесь то сбудется, что натуре твоей соответствуют, сути, о которой ты понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет... Дикообраза не алчность одолела; да он по этой луже на коленях ползал, брата вымаливал, а получил кучу денег, и ничего иного получить не мог, потому что Дикообразу — дикообразово; а совесть, душевные муки — это все придумано, от головы. Понял он все это и повесился...”

Отказываясь после этого идти в комнату желаний, он объясняет это тем, что не хочет “дрянь”, накопившуюся в душе, “никому на голову выливать”. Однако чуть раньше (после “мясорубки”) гораздо более точную характеристику Писателя, как итог их похода через Зону, дает Сталкер: “Вы, наверное, прекрасный человек, я, правда, и не сомневался, но все же вы такую муку вытерпели...” Истинная причина его отказа — та же, что и у Сталкера, который никогда не входил в эту комнату. Пройдя через Зону, Писатель стал другим человеком — таким же, как Сталкер, по сути, сам стал сталкером. И в рамках той новой позиции, которую он занял по отношению к бытию, смысл понятия “желание” радикально изменился, — теперь это обозначение всего ложного и иллюзорного в прежней его жизни, отброшенной раз и навсегда. В этом и состоит настоящий смысл существования “комнаты желаний”: человек, дойдя до нее, должен понять ложность прежней жизни и отказаться от всего того, что он раньше называл “желаниями”; если же он не поймет необходимости преобразования своего существа и всей своей жизни и все-таки войдет в эту заветную комнату, он действительно получит исполнение своих желаний — *подлинных* и *глубоких* желаний, укорененных в его *ложно* ориентированной в мире душе, — и это станет крахом всего его бытия, его гибелью.

Позже, в эпилоге, в беседе со своей женой Сталкер очень резко выскажется о своих попутчиках, однако очевидно, что его слова относятся не к ним (тем более, что эти слова противоречат другим не менее искренним его высказываниям), а ко всем окружающим людям, ко всему человеческому миру, построенному на техническом разуме и силе. На самом деле он выполнил дело всей своей жизни — обрел, наконец, такого ученика, который смог пойти дальше своего учителя.

IMAGES OF JESUS CHRIST IN THE FILMS OF TARKOVSKY

Igor YEVLAMPIEV (St. Petersburg)

Tarkovsky's main purpose in *Passions on Andrei* is the description of a situation of man in the world and his aims in the world. The major principle of Tarkovsky's world picture is conviction that the source of destructive and creative forces of being is man. The source of evil in each person is its aspiration to

isolation and domination over his or her environment and other people. But person is also a source of no less powerful forces which are capable to change the world, to make it more perfect and harmonious. Tarkovskij suggests that the main one of these forces is love. The highest example of love in film is the life of Jesus Christ who gives himself for the sake of all people. With help of the history of Jesus Tarkovskij shows that love only then can really change the world, to make the world and people more perfect when it will be realized in act of self-sacrifice. Committing this act, the man finally overcomes the negative force of evil present in his soul and by that guarantees that the forces of good will win all over the world. The plot line of the film is based on the image of a sequence of acts of self-sacrifice committed by various people.

In the fantastic situation of *Stalker* Tarkovskij shows the chance of relations between person and being other than those which have been usual for our civilization. The fantastic Zone in the film is the place where the ship of cosmic strangers had been, and thereafter the earthly being has got new properties, it constantly varies reflecting internal condition of person. Three persons — Stalker, Writer and Professor — go through Zone with the purpose of visiting “room of desires” which is the place where the most cherished aspirations of person come true. In accordance with development of events in film we understand that Stalker takes people to Zone to find among them a person who is capable to become his “disciple”, to become such stalker as he is, who is capable to reconstruct relations with the world. As a result of their “trip” Writer realizes the meaning which the existence of Zone has for person. He is ready to “reject” independent “I” and submit to being for its saving to avert apocalypses. In the artistic world of late films of Tarkovskij Writer is the “new” Jesus Christ.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Работа выполнена в рамках программы, поддержанной Российским гуманитарным научным фондом, грант № 98-03-04367.

² Соловьев В. С. Об упадке средневекового миросозерцания // Соловьев В. С. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 344.

³ Подробнее об этом см.: Евлампиев И. И. Кириллов и Христос. Самоубийцы Достоевского и проблема бессмертия // Вопросы философии. 1998. № 3.

⁴ Подробнее об этом см.: Евлампиев И. И. Андрей Тарковский и новая философия человека // Вопросы философии. 1996. № 12.

РЕПОРТАЖ С БОРТА “ТИТАНИКА”

Ирина ДУДИНА

*“В плену метелей и маразмов..”
“Когда маразм руководил миром...”
(Эпиграфы из неизданного).*

Последнее столетие, последний год которого на пороге последнего тысячелетия... Не слишком ли много последнего в датах? И как это отражается на наших нервах, в нашей душе?

Все последнее присуще старости... Или готовности к смерти. Если бы П. Филонов, художник *“fin de siecle”*, был бы нашим современником, художником *“fin de millenaire”* — каким бы был тогда его “Пир королей”. Наверное, молодежавые мертвецы, восседающие на тронах, выглядели бы несколько старше. Скорее всего это был бы “Пир геронтов”.

Век XX, отличившийся от предыдущих веков таким количеством новых идей, и таким количеством попыток их воплощения в жизнь — реальную или иллюзорную — этот век неизмеримо состарил человечество.

Словно все — почти все ящички Пандоры с её зловещими дарами были открыты, все бедствия, какие только возможно, были испытаны или же иллюзорно испытаны — и нечем уже пощекотать огрубевшую от зрелищ душу. Душа человечества стара — так стара, наверное, была душа язычников во времена, предшествовавшие рождению Христову.

Человечество, отягощённое культурой тысячелетий, прошло этапы своего зверинного младенчества, бессознательного детства, одухотворённого отрочества и бурной юности. Наступил период, когда всё вымечтанное было дозволено, дозволенное претворено, а границы свободы — свободы мыслей, чувств и действий — расширены до состояния произвола...

Наступила зрелость, быстро переходящая в старость? Или циничная осведомлённость, предшествующая эпохе деторождения?

Всё познано, помысленно, испытано, перепробовано. Всё уже было.

“Осетрина-то с душком, господа!” Осталось две заботы — предаться воспоминаниям и испытать свеженькое, но при этом ещё и выжить.

Человечество-старец оброс, подобно Плюшкину, избытком вещей, которыми не в силах пользоваться, и рухлядью, с которой не желает расставаться. Пока человек молод, у него мало накоплений. Он живёт стильно, легко расстаётся с ненужным. Старческая цивилизация зарастает хламом как маразмом. Старец не способен отделять важное от неважного, чистое от нечистого. Всё мило его сердцу — или всё не мило ему, у него просто нет сил на уборку.

Игры в коммунизм состарили русских. 83 года уродливого, порабски бессмысленного и ленивого труда не прошли бесследно (“Ленин — от слова лень”). Россия лежит в хламе, как наиболее слабому старцу ей хлам подбрасывают более способные к уборке старцы — в виде сэконд-хэндов, устаревших технологий и радиоактивных отходов.

Не менее отвратительна старость переедания, старость излишней сытости и излишней потенции, излишних хотений. Пушкин, певец старости, прекрасно показал, что юные желания, одолевающие старца, до добра не доводят — петушок может клонуть, у разбитого корыта можно остаться. Пожилой перекормленный жеребец — Запад, распираемый властолюбием, так же неприятен и лишён мудрости, как фанатичная кляча по кличке “Восток”, не по возрасту преданная своим юношеским идеалам.

Старец-человечество циничен и, всё изведав, делится своей осведомлённостью с детьми, не щадя их нежного возраста. Вместо колыбельной он поёт песни мастурбации и смирения перед смертью. Он дурно влияет на детей, растлевая их и уча своему неверию.

Он близок к своему концу и хотел бы весь мир унести с собой, этот нечестивый старец. Жизнь, как породитель новизны не нужна ему — он от неё устал, разочарованный ею когда-то жестоко. Сто лет солипсизма изматывают кого угодно.

Старец жаждет Апокалипсиса, он угрожает им. Апокалипсис — его клюка, на которую он опирается и которой грозно размахивает.

Человечество эпохи старости смирилось с идеей Апокалипсиса и даже нашло доступный массам образ — образ “Титаника”.

Плывущий корабль, на котором слиплись своими пороками в единое целое активные и пассивные, пассажиры и команда, праздные и трудящиеся, корабль, хрупкий домик посреди непригодной для жизни стихии, с автономной системой жизнеобеспечения, весь в воле случая, под предводительством капитана, способного продлить или сократить дни земные своих подопечных, этот образ один из самых распространённых в искусстве XX века. (Вспомним корабли У. Голдинга, К. Портера, Х. Кортасара, П. Филонова).

Несколько основных чувств волнуют смотрящего на корабль — вынужденность к совместной жизни тех, кто на борту; куда плывёт, кто капитан и доплывёт ли?

Впрочем, корабли иных времён несли иную функцию — Ноев ковчег был сродни люльке Моисея, был призван сохранить генетическое богатство.

Корабль Феллини (“И корабль плывёт”) оказался бутафорским. Рабочие раскачивали его посреди павильона и поливали искусственными волнами из бассейна по воле режиссёра. И морские удовольствия, и морские угрозы были кукольными — в руках опытного кукловода.

Наличие кукловода, знавшего о предназначении корабля, стоявшего на месте — обнадёживало.

Судьба “Титаника” — образец технократической гордыни, веры в титаническую мощь человечества, легкомысленно побросавшего богов за борт своего сознания, — пришлась по душе человеку эпохи старости.

Угроза атомной, экологической, космической катастрофы конкретизировали предупреждения Апокалипсиса. Человечество эпохи старости смирилось с чувством близости конца света. Любые попытки рассуждать о чём-либо — это репортаж с борта “Титаника”.

Фильм режиссёра Спилберга “Титаник”, завоевавший немало “Оскаров”, популяризировал всем известную, но оставшуюся где-то на периферии сознания морскую историю. Этот фильм всего лишь отразил состояние массового сознания человека конца тысячелетия, его идеалы, фобии и нехитрую философию.

Контурные и название злополучного корабля украшают костюмчики для младенцев, портфели и ручки первоклассников, ангельское личико Леонардо Ди Каприо улыбается приветливо с календарей, футболок, пакетов и закладок для книг. Это приглашение подрастающего поколения в приятное морское плавание? Или приглашение совершать подвиги, подобно кинематографическому герою, во имя любви даже “у бездны на краю”? Мода на всё “титаническое” затопила весь мир...

Что это за любовь к тщательному рассматриванию процесса катастрофы, вспыхнувшая у народов?

Как у кого-то из экзистенциалистов — о мечте обывателя попасть под машину. Ну пусть хоть что-нибудь, что-нибудь произойдёт! Пусть хоть это заставит ощутить, что ты живой, ты существуешь, что есть у тебя жизнь, которая разнится со смертью...

Полюбить хоть на миг и в воду. Изо всех сил спасать любимого — и в воду. Главное, успеть побывать на вершинах Любви, никогда не говорить “Нет” Надежде и, в результате, возможно, выжить, имея тысячу шансов утонуть, — обрести Веру — в себя, как образ и подобие Божие.

Герой Леонардо Ди Каприо, этот новый Мальчиш-Кибальчиш детей грядущего столетия, вызывает намного больше положительных эмоций, чем герой Гайдара. Мальчиш погиб — самолёты летят: — “Привет Мальчишу!”, паровозы гудят — тоже самое и т.д. У “титанической” воспитательной сказки противоположный конец. Герой утонул, и имя его не сохранилось, а его Возлюбленная — спасена. Смерть не ради славы и паровозных восторженных гудков, а ради жизни, хотя бы одного единственного ближнего, лучше всего — Женщины. Будущее — за женщиной.

Но философу конца XX века трудно удовлетвориться кинематографической версией метафизически столь лакомой истории.

Вообразим этот донельзя нашпигованный символами, образами и

стереотипами корабль. Корабль должен вести капитан по фамилии Культура. Он отягощён рафинированными идеями, чрезмерными знаниями и скукой. Он, воплощающий духовный уровень масс, — нащупывает путь — или выход — или делает вид, что от него что-нибудь зависит.

На корабле плывут три дамы — Вера, Надежда, Любовь. Состояние их неудовлетворительно.

Любовь держит в руках косу. Косу смерти. Она побывала в чьих-то преступных руках. Над ней проводили различные эксперименты. Изолировали от растительного и животного мира, водили к психоаналитику с колющими и режущими инструментами, заставляли принимать противоестественные позы на весь экран, ставили на пьедестал спортивных достижений и вешали на доску почёта вверх ногами. Совершили ради её свободы революцию, выпустили на волю как изголодавшуюся львицу из клетки в поле с живыми кроликами. В принципе, её не уважали и даже чем-то заразили, то ли СПИДом, то ли бледной немочью.

Вместо новой жизни она обильно одаривает смертными приговорами, чем-то напоминающая метаморфозы Французской революции. Её друг Амур так же слеп, как Немезида, но вместо весов в его руках, намекающих на возможность поторговаться — лук со стрелами, некоторые из которых смазаны ядом.

Любовь частично переродилась в прокурора. Частично потеряла свою соль, как теин в чаю низкого качества. Пирог мира плохо пропитывается усохшей любовью. Недолюбленные родители дают жизнь недолюбленным детям. Самое большое изумление современного человека — это (неожиданное) открытие, что он кем-то любим. Он сам, без масок и армирования золотыми нитями, кривенький, косенький, никчёмный. Чаше всего этот кто-то, любящий его — Господь Бог. Реже — кто-то из ближних.

“Вот такая Любочка. Ленточка в косе. Кто не знает Любочку. Любу знают все” — звучит на палубе модная песенка. Сельскохозяйственное орудие мадам Любы украшено алой ленточкой, она ухмыляется. Она опять всех обманула, эта резиновая кукла, прикинувшись живой женщиной...

Надежда на корабле — скорее всего призрак из спасательной шлюпки. На неё невидимую облакачиваются. Идут на её ложный голос. Надя Крупская в крупинках шоколада разбросана по палубе. Подобно шоколаду, призрак Надежды возбуждает энергию масс.

Маленькая Вера хуже всех. Она стриптизёрша из анатомического театра. Что над ней только не вытворял Джек Потрошитель. Он исследовал её, искал её внутри, внутри неё тоже искал, разлагал тела на кубы до атомов, до лоскутков, переставлял части тела местами, оперял перьями с птицефабрики. Увы, вступить в контакт с Верой ему так и не удалось. Она скользкая, как Русалка.

Вместо свежей женщины, лечащей раны сердца и исцеляющей

болезни души, он встречал то одряхлевшую невнятную старушку, то падшую женщину-фанатичку (ведь фанатизм - это падшая вера), то маленькую, слишком маленькую, долитообразную Веру, впрочем внушавшую надежду и даже вызывавшую любовь...

Я думаю, Павел Филонов на картине “Запад и Восток” в конце XX века изобразил бы на своём корабlike вместо трёх мужиков этих вышеописанных женщин.

Впрочем, на нашем метафизическом корабле никто ещё не знает, что капитан Культира и есть Джек Потрошитель. Он хорошо поработал в XX столетии, этот преждевременный старец, вкусивший яблоко запретного древа. Яблоки оказались не молодильными.

На корабле монахи везут библиотеку. Блеют клонированные овцы — высшее достижение Джека Потрошителя. Главный механик по фамилии Геракл в машинном отделении играет в карты с коммерсантом Достоевским. Достоевский утверждает, что красота спасёт мир, он занимается производством куклы Барби в промышленных масштабах. Проигрывая, расплачивается с Гераклом своими моделями. Геракл беспрестанно совершает свой тринадцатый подвиг.

В классе люкс фешенебельная публика не перестаёт удивляться возне Тома и Джерри. Животное упорство в причинении друг другу членовредительства активизирует волю к жизни расслабленных пассажиров. Где-то в трюме, у котла, пригрелся и храпит Иван-Дурак. Он украл золотую клетку у царя Афрона, дал напиток Кошею Бессмертному, и тот сорвался с цепей. Брат-чеченец с другими братьями пытаются отрубить ему какие-то члены, пока он спит. Помощник Джека Потрошителя, с живой и мёртвой водой наизготове, где-то рядом...

Но всех объединяет страх — страх перед неведомым маньяком. Этот маньяк беспощаден, запрограммирован на истребление. С ним невозможно договориться, перевоспитать, вступить в диалог и понять. Его нужно убить. Это существо вне воли Божьей, как и всё, что происходит на плавучем острове. Бог может озарить душу грешника, даровать ему раскаяние. Маньяк не подвластен Богу. Вера спрыгнула за борт корабля, что ли, и не было Леонардо рядом, чтобы ухватить в последний миг за руку. В мире, из которого ушла Вера, заводятся маньяки.

Американцы боятся Джека Потрошителя больше всего, они везут его со своей Родины. Но и русские опустили руки перед его угрозой. Их красноречие и любовь к преступникам, сочувствие к ним, начинает их покидать. Женщина Вера прячется в трюме у русских. Их культурная традиция может позволить им вступить в диалог с Джеком Потрошителем и вернуть ему веру в иное его предназначение — быть капитаном корабля.

Возможно, “Титаник” так и не совокупится со своим айсбергом в последнем ледяном поцелуе. Возможно, айсберг растает в результате

парникового эффекта, а “Титаник” превратится в Ноев Ковчег. Но участи пассажиров трудно избежать.

REPORTING FROM THE BOARD OF THE “TITANIC“

Irene DUDINA (St. Petersburg)

Mankind has grown old before its time. Mankind, this elder, vicious egoist, lauds death, aspires to it with his weary limbs. Apocalypse is his walking staff.

Spielberg’s movie is about the “Titanic“, the ship, passengers of which are united by the common future and are dependant on the captain and the speed of the iceberg, reflects the feelings and ideas of mankind in its old age. Any reasoning of a contemporary man is a report from the board of the “Titanic”.

The author turns the history of the cinematographic “Titanic” into the history of a metaphysical ship. The ship is led by the captain whose name is Culture. There are three ladies among the passengers: Faith, Hope and Charity. They happened to stand a hard trial in the 20th century.

Charity is infected and sows death. Hope is a ghost, Faith tends to be elusive.

The mechanic Hercules is playing cards with the merchant Dostoevsky in the engine room. Dostoevsky argues that beauty will save the world and produces Barbie dolls.

Everybody is afraid of Jack the Ripper. In the end it became clear that he is the very same Captain Culture.

К ВОПРОСУ О СИМВОЛИЗМЕ ХИЧКОКА

Борис РОГИНСКИЙ

Художественная вселенная Хичкока представляет одну из самых сложных семиотических загадок нашего века. Спор о ней ведется с конца 50-х годов, и две основные точки зрения в нем можно кратко сформулировать так. Первая: творчество Хичкока — единая символическая система, обозначаемые которой — глубоко философски осмысленные трагические конфликты 20 столетия и экзистенциальные основы человеческой жизни вообще. Вторая: у Хичкока следует искать не символы, а набор виртуозно применяемых с целью наиболее сильного воздействия на зрителя психологических приемов и конвенциональных штампов, за которыми нет ни цельного мировоззрения, ни даже нравственной интенции. Спор этот недавно вспыхнул с новой силой, что нашло отражение в изданной Славоем Жижекком книге¹.

Позиция Жижека и его единомышленников из Люблянского университета отчасти примиряет две упомянутые точки зрения, перенося, в соответствии с воззрениями Лакана акцент с обозначаемого в символе на обозначающее, что, впрочем, не меняет основной установки — символической. Это установка и представляется мне не менее спорной, чем полное отрицание внутреннего смысла у Хичкока.

Начнем с того, что образ (особенно в кино) может быть символическим и несимволическим. Под символом здесь понимается просто знак некоей сущности. Под символическим понимается такой образ, за которым закреплено в данном фильме (или у данного режисера вообще) некое философское значение или круг значений. Кино в принципе располагает к такой символизации. Когда герой в конце “Блоу-ап” Антониони видит молодых людей, играющих в теннис без мяча, и после некоторого колебания подает им вылетевший за сетку мяч, которого нет на самом деле, — мы вполне ясно понимаем, что имеется в виду: не будучи в состоянии в течение всего фильма заинтересовать кого-нибудь найденным им трупом, т.е. встретившись со всеобщим равнодушием и отчужденностью, герой принимает абсурдные правила мира: если мы считем, что труп не существует, значит его нет/ если мы считаем, что мяч существует, значит, он есть. Подобной философской насыщенности мы не обнаружим у Хичкока. Сам он разделяет кинематографические образы на две категории: “Некоторые сцены монтируются, чтобы — создать идею, а некоторые — чтобы создать эмоцию”². В качестве примера сцены-идеи Хичкок приводит следующий монтаж из “Окна во двор”: Стюарт смотрит в окно и улыбается. Затем показано то, на что он смотрит: собачка, которая заменяет бездетной паре, живущей напротив, ребенка. В нас возникает идея, представление (idea), о том, что Стюарт добрый и безразличный к окружающим человек. Затем снова показан улыбающийся Стюарт, но пос-

ле него — раздевающаяся в другом окне девушка. Теперь Стюарт кажется нам похабником. Этот монтажный эффект был впервые применен Кулешовым, и Хичкок узнал о нем из книги Пудовкина. Пример сцены-эмоции — это убийство в ванной из “Психоза”. Разница заключается в том, что сцена-идея апеллирует к аналитической способности разума, а сцена-эмоция производит непосредственный эффект. Но в конечном итоге, воздействие и той и другой сцены все-таки экспрессивно-эмоциональное, т. к. и сцена со Стюартом приводит нас не к размышлению, а к сочувствию (презрению, насмешке и т.д.), точно так же, как сцена в душе приводит к ужасу.

Ключевая фраза Хичкока — “Создать фильм — это прежде всего рассказать историю”³ В понятии рассказ (story) есть два аспекта: нарративность и выразительность. Рассказчик преследует 2 цели: изложить некий сюжет (действие) и произвести этим впечатление на слушателей. Что касается первого аспекта (не выразить чувства, мысли, мировоззрение, не показать человека или какой-либо красивый или безобразный предмет, как например, у Феллини, Бергмана, Параджанова, Гринуэя — а изобразить действие, перипетию), то он возвращает нас к аристотелевскому представлению о трагедии: “... трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключается в действии; и цель <трагедии — изобразить> какое-нибудь действие, а не качество...”⁴ Этот строй безусловно присутствовал в немом кино и остался в фильмах Хичкока (затем был подхвачен Годаром и “новой волной”). Второй же аспект — выразительность — следует понимать так, что образ у Хичкока обращен не к некой сверхреальности (как, скажем, в средневековом искусстве), а исключительно к зрителю, он призван прежде всего пробудить определенные эмоции. В этой полной ориентации на зрителя Хичкок сближается прежде всего с Шекспиром, а из искусства современности — с экспрессионизмом в живописи (и, конечно, кинематографе). Отличие экспрессивности от символичности можно проиллюстрировать следующим примером: во многих фильмах Хичкока повторяется образ моста. Как правило, это не случайно мелькнувший кадр, а достаточно долгий план, сосредотачивающий наше внимание на изображаемом. Возникает искушение предположить, что “мост у Хичкока обозначает нечто постоянное, напр. переход из одного мира (состояния) в другой”. Но из сюжетов и общего впечатления от фильмов это не выходит. Мост каждый раз есть мост и ничего больше. Но каждый раз вид огромного сооружения над водой рядом с ничтожной человеческой фигуркой вызывает ощущение тревоги, угрозы, неравности сил, того, что в эстетике Канта называлось бы математически возвышенным. То же можно сказать о многократно повторяющемся у Хичкока кадре: человек, падая, уцепился за что-то руками и висит, ожидая помощи, с ужасом в глазах (“Молодая и невинная”; “39 ступеней”; “Окно во двор”; “Головокружение”; “К северу через северо-запад”). Как правило, этот кадр не несет никакой нагрузки, кроме экспрессивной. Очень часто он выглядит даже намеренно нереалистически. Причина в том, что основная установка Хичкока — это “наполнить экран эмоцией” (Трюффо),

вовлечь зрителя в действие, а не правдиво предать некое содержание: “Меня правдоподобие не занимает совершенно; его-то как раз добиться легче всего — ради чего тут копыя ломать?”⁵; “Я не собираюсь снимать “куски жизни”; удовольствие такого рода люди могут получить дома, на улице, да и у любого кинотеатра. Зачем же за это деньги платить?”⁶

Экспрессивность образов у Хичкока вовсе не исключает их глубины, недоговоренности, всегда уводящих его фильмы от банальной ситуации триллера/боевика/детектива. В тех же “39 ступенях” — фильме, в целом очень светлом, динамичном, полном юмора, есть кадр, сообщающий ему совершенно иное измерение: когда отходит поезд, показана сверху входящая в комнату женщина, увидев что-то в комнате, она оборачивается к зрителю и кричит с расширенными от ужаса глазами. Крик ее перерастает в гудок паровоза. План длится всего секунды 4. Дальше действие продолжается как обычно. Ни до, ни после мы этой женщины не видим. Очевидно, она — уборщица, обнаружившая труп в квартире героя, о чем мы вскоре узнаем из газет. Сцена эта, безусловно, ничего не символизирует. Нарративная ценность ее тоже крайне мала (учитывая, что информация дублируется). Крик женщины как бы взывает к человеку, настроившемуся на веселую погоню, от которой герой обязательно уйдет, всех перехитрив: опомнитесь, это не только комедия! Происходит самое страшное — охота на человека! Аналогичный прием использован в “Молодой и невинной”, где крик девушек, увидевших труп, переходит в крик чаек. В обоих случаях экспрессия образа не только трагическая, в ней есть и оттенок комического, возникающий, если рассматривать эти кадры с точки с риторической точки зрения: как гиперболы, т.е. “женщина закричала громко, как паровозный гудок” и “девушки закричали пронзительно, как чайки”. Но трагическое и комическое, находясь рядом, совершенно не сливаются, не создают трагикомического эффекта, как это происходит, например, постоянно у Феллини. Их сопresутствие вполне сравнимо с подобным приемом у Шекспира, вводящего не только комические сцены в трагедии, но и придающего некоторым эпизодам и репликам в трагедии двойной, иронический смысл. Таким образом, “ударные” экспрессивные сцены у Хичкока зачастую создают не только второе, но и третье измерение. Мелодраматизм поднимается до подлинного драматизма, к нему прибавляется острая ирония, но все вместе создает трагический эффект. Мелодрама приобретает трагическое измерение благодаря одному взгляду или звуку, контрастирующему с общим шутивым фоном фильма.

Глубина у Хичкока создается не за счет нагруженности образа смысловыми ассоциациями, а за счет силы экспрессии, контраста, недоговоренности (немотивированности). Поэтому иконология Хичкока в принципе возможна, но она не будет походить на словарь, где каждый образ обозначает что-то. Речь пойдет об эмоциях, вызываемых образами и о круге переживаний, связанном с этими эмоциями. Что касается “следов действительности”, отражения трагических конфликтов 20 века, то тем яснее они присутствуют в этих образах, чем слабее логическая, понятийная связь между образом и самой трагической проблематикой.

В качестве примера рассмотрим один из самых частых образов хичкоковского мира: поезд. Когда на экране появились знаменитые первые кадры кинематографа: поезд, подходящий к платформе, наезжая на зрителей, это по сути дела было прообразом натупающего столетия. Можно сказать, что кино с самых своих первых шагов как самостоятельного искусства (работы русских и особенно немецких режиссеров конца 10-х — 20-х гг.) стало претендовать на роль основного, наиболее точного выразителя проблематики и образности своего столетия. Хичкок как бы подхватил паровозную образность и довел ее до крайних пределов выразительной силы. Поезда встречаются в следующих его фильмах: “Шантаж” (1929); “Богатые и странные” (1932); “39 ступеней” (1935); “Секретный агент” (1936); “Молодая и невинная” (1937); “Леди исчезает” (1938); “Подозрение” (1941); “Тень сомнения” (1943); “Завороженный” (1945); “Незнакомцы в поезде” (1951); “К северу через северо-запад” (1959); “Марни” (1964). Причины такой приверженности железнодорожной тематике, с одной стороны, в простой психологической выразительности поезда как огромной очень быстро движущейся неживой массы; с другой — в основах хичкоковского драматизма: поезд — это сила, горизонтально несущая человека без его воли, не дающая возможности устраниваться (вспомним слова Зиммеля: об объекте, “постоянно расходующем силы субъекта, постоянно *увлекающем* субъекта за собой, однако, *без какого-либо подъема его на более высокий уровень*: развитие субъекта не может больше двигаться по пути, избранному объектом; следуя же последнему, он оказывается в тупике или перед лицом опустошенности своей собственной наиболее внутренней жизни”⁷ (курсив мой — Б.Р.)).

Крайний случай “поездного” драматизма у Хичкока — два поезда, идущие навстречу друг другу. Было бы рискованно говорить, что они “символизируют” столкновение двух трагических тенденций в человеке и мире, как рискованно вообще говорить о символизме Хичкока, в отличие от Антониони и Тарковского. Но не случайно этот образ появляется в “Тени сомнения”, одном из самых трагичных хичкоковских фильмов. Героиня — старшая дочь в средней американской семье — тяготится будничностью обстановки, своей собственной заурядностью и отправляет телеграмму своему дяде, приглашая его приехать погостить. Дядя — воплощение яркости, широты, богатства, экстравагантности — всего, о чем мечтала девушка, горячо и преданно его любящая. Их связь подчеркивается одинаковыми именами: девушка Чарли названа в честь дяди Чарли. Кроме того, между ними происходит телепатический контакт: в тот же день, когда Чарли отправляет дядюшке приглашение, он, не зная об этом, отправляет телеграмму в ее семью о том, что собирается приехать. Дядюшка приезжает, действительно вносит радость и веселье в жизнь семьи, но по ходу фильма выясняется, что он — серийный убийца и скрывается от правосудия. Убивает он исключительно богатых вдов за их пошлость, разврат и потребительство, он считает себя исполнителем некой священной миссии. Девушка постепенно догадывается обо всем, но из любви к дядюшке и под действием его демагогии не решается сообщить в полицию.

Благодаря случайности розыски его прекращаются и он решает навсегда поселиться в гостеприимном доме сестры и племянницы. Жизнь с убийцей, уверенным в своей безнаказанности, превращается для девушки в кошмар. Он несколько раз пытается убить ее, т.к. она — единственный человек, знающий о его тайне. Наконец девушка, найдя неопровержимые доказательства против дяди, вынуждает его уехать. Она провожает его на вокзале, позже других остается в его купе. т.к. все равно любит его, и тут он, когда поезд уже тронулся, пытается сбросить ее с площадки под встречный поезд, но в борьбе случайно падает туда сам. Фильм кончается почетными похоронами дядюшки, о преступлениях которого город так ничего и не узнал. Девушка говорит своему возлюбленному: “Я не понимаю, как можно так ненавидеть людей. Но я все равно буду любить дядюшку Чарли!”. В фильме, подобно двум поездкам, столкнулись две трагические угрозы 20 столетия: с одной стороны, девушка ощущает недостаточность, мелкость окружающего мира, хочет преобразить его, и таким героем-преобразователем становится ее дядя-убийца со своей антимещанско-фашистской идеологией: на пути поступка, преодоления пошлости, ее ждет соблазн злодейства. С другой стороны, вызванный ей же самой и отчасти ей же самой “придуманый” дядюшка Чарли представляет для нее смертельную опасность.

Здесь, по-видимому, кроется разгадка одного из самых известных афоризмов Хичкока: “...самое лучшее в кино — это ножницы”. Принято соотносить эту фразу с эпизодом из “В случае убийства набирайте “М”, когда героиня закаляет ножницами человека, подосланного убить ее, а также с мастерством монтажера. Думается, здесь также речь идет трагическом положении героев Хичкока и всей жизни в его фильмах между двумя сходящимися лезвиями (или поездами!): между чувством собственного достоинства и злодейством (как в “Тени сомнения”), между паталогически запугавшейся совестью и преследующим обществом (как в “Завороженном”), между любовью и манипулированием (как в “Головокружении”), между полицией, шпионами и элементами автоматического в самом себе (как в “39 ступенях”).

По творчеству Хичкока, как думается, можно будет восстанавливать духовную историю 20 века, как восстанавливают жизнь древних людей по наскальным росписям. До какого предела мы применимы здесь понятия символ, знак, код? Вопрос этот остается открытым.

ON HITCHCOCK'S SYMBOLISM

Boris ROGINSKY (St. Petersburg)

Is Hitchcock's imagery symbolic? And if it is, to what kind of reality does it refer? These questions are quite symptomatic for the late-20-th century science and philosophy since their main subject is connection between art and life in modern times. Can this connection be described in such terms as “a sign” or “a symbol”? If yes, then literally or not? If no, then why?

I argue, that Hitchcock's images cannot be defined as symbolic since no particular meaning, not even quite common, is attached to a particular image. An image in Hitchcock's films in no way refers to some supernatural reality (as it does, for instance, in Gothic art, or, speaking of cinema — in Tarkovsky or Anthonioni). But it does refer to a spectator. This circumstance, however, does not deprive the image of deepness and evocativeness. Hitchcock's world has very much to do with the most important moral conflicts of the century, but their connection is not strictly symbolical .

I examine then a very frequent Hitchcock's image of a train and how it refers to the problem of Requit¹al", one of the 20-th century's phenomena related to the onthological crysis of human individuality. It is defined as "human struggle against over-rational and at the same time irrational power sprung from his own mental and physical activities".

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock) Slavoj Zizek(Editor) London., 1996

² On Style. An Interveiw with "Cinema'. Hitchcock on Hitchcock. Berkeley/ Los Angeles/ London. 1995. p. 289.

³ Трюффо, Франсуа. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С.53.

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С.58.

⁵ Трюффо, с. 51.

⁶ там же, с. 53.

⁷ Понятие и трагедия культуры. В кн: Зиммель Г. Избранное.Т.1.М., 1996. С. 445.

ПУСТОТА КАК ЗНАК СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ*

Ирина КУЗЬМИНА

Черный квадрат в белом окладе. Это не просто шутка, не простой вызов, не случай или маленький эпизодик, ... а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к тибети"

А. Бенуа.

Так характеризовал появление "*Черного квадрата*" один из самых тонких эрудитов эпохи. А. Бенуа оказался провидцем — квадрат Малевича обозначил ту грань, за которой искусство перестало рассказывать о Боге, но "стало совершенно новым творческим фактом, новой действительностью".¹

Черный квадрат был рискованным шагом к той позиции, "которая ставит человека перед лицом Ничего и Всего. Завораживающее воздействие "*Черного квадрата*" связано с его способностью концентрировать в себе бесконечное всемирное пространство, преображаться в другие универсальные формулы мира, выражать все во вселенной, концентрируя это все в абсолютно имперсональной геометрической форме и непроницаемой черной поверхности. Малевич своей программной картиной делал вывод из всего плодотворного периода символического мышления в европейской культуре, переходя от символа к *формуле, знаку, приобретающему самобытие*" (Курсив наш - И.К.)²

Борьба с предметной формой в живописи конца XIX-начала XX века отражала те тектонические сдвиги, которые происходили в культурном самосознании и которые будут обозначены потом как наступление эпохи постмодерна. Тойнби датирует начало этого периода 1875 годом и напрямую связывает его с открытием второго начала термодинамики. "Самый метафизический закон природы" — выражение А. Бергсона — утверждает, что структуры стремятся к более вероятному, то есть менее комплексному состоянию, и теплота всегда переходит от более теплого тела к более холодному.

В физике к кризису представлений, основанных на классической механике Ньютона, привели трудности в объяснении результатов опыта Майкельсона и открытия 90-х годов Неттена и Томпсона. Этот кризис завершился в 1916 г. созданием теории относительности Эйнштейном.

Сходная ситуация возникла в биологии. Эволюционная теория Дарвина вписывалась в общую парадигму механистических представлений о мире и

оказала огромное влияние на философию, социологию, теорию искусств. Однако отсутствие в теории Дарвина объяснений внутренних механизмов наследственности и изменчивости стало причиной кризиса дарвинизма в конце XIX века. Преодоление этого кризиса началось в 1900 г. “переткрытием” законов Менделя, которые были сформулированы более 30 лет назад, но не были “востребованы” наукой того времени. Открытия Менделя положили начало генетике и вывели биологию на качественно новый уровень.

В психологии исследования Фрейда, посвященные значению бессознательного, опрокинули механистические представления о личности, господствовавшие на протяжении Нового времени.

Таким образом, рубеж XIX–XX веков представляет собой завершение огромного исторического отрезка, который начался с эпохи Возрождения. Главная ценностная установка этого периода сформулирована в философии Гегеля: мировая история есть абсолютная мера добра и зла, так как именно в ней осуществляется полнейшее воплощение Абсолюта.

Богоборческая устремленность “проекта модерна” нашла визуальное воплощение в истории мировой живописи. Мадонны Леонардо, списанные с живых женщин, борьба с символической обратной перспективой и стремление к постижению земного, конкретно-осязаемого пространства привели к появлению и расцвету реализма, который — как живописное направление — “добился максимальной конкретизации явления действительности как предмета изображения и выдвинул задачу художественного обобщения на основе почти исключительно конкретного явления жизни”³.

В силу особенностей развития русской культуры, отечественный живописный реализм выявил исследуемую нами богоборческую тенденцию культуры Нового времени с максимальной полнотой. Если европейский живописный реализм сохранял веками установленные традиции (отзвуки библейских образов в живописи Ж.Ф.Милле, О.Домье; утверждающая оценка повседневности, возвеличивание этой повседневности как предмета искусства), то русский реализм отказывается от всех и всяческих традиций. Реализм как стиль и метод в принципе в своей тенденции вел к разрушению устоявшихся норм, сложившихся сюжетно-тематических общностей, выработанных многовековой историей искусств образцов, так как утверждал совершенно конкретное данное явление жизни, которое в себе самом содержало возможности для обобщения. В России эти качества реализма доведены до крайнего выражения.⁴

Проблема художественного обобщения в искусстве и есть, собственно, проблема взаимоотношений с Божеством. Выявление вечного, непреходящего, имеющего абсолютную ценность в сиюминутном и конкретном есть поиск баланса человеческого и божественного, оценка человеческого глазами абсолюта. Европейский живописный реализм смотрит на повседневность “божеским взором”, утверждая ее как созданную творцом и потому достойную увековечивания. Русские передвижники присваивают себе право оценивать реальность и судят ее по “социально-обличительным” законам. Вертикаль сменяется горизонталью, торжествует конкретное явление, которое интерес-

но само по себе, не наделено символическим смыслом и прямо связано с горизонтальной, “социально-обличительной” идеей.

Русский авангард отразил и завершил эти богоборческие устремления передвижников. В. Хлебников в “Голове вселенной, времени в пространстве” писал: *“Между гражданином неба и гражданином тела заключен договор, вот он: поверхность земной звезды, деленная на поверхность звездочки кровавого шара, равна 365 в десятой степени — прекрасная созвучность двух миров, право человека быть первым на земле”*.⁵

Просчитывая рисунки Малевича, Хлебников находит то же фундаментальное число 365. *“В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзей черных плоскостей и шаров я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время, приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру”*.⁶

Творчество Малевича отражает типичную для русского живописного авангарда картину: многие стадии развития, на которые в иных национальных школах могло потребоваться долгое время, сконцентрированы в эволюции одного художника. С 1903 по 1913 год Малевич, не получивший систематического художественного образования, проходит путь от натурализма к импрессионизму и символизму, к русской разновидности фовизма — примитивизму и дальше — к кубофутуризму и супрематизму. Десятилетия, которые ушли во Франции на обновление искусства (считая с момента возникновения импрессионизма), уплотнились в России в 10-15 лет.

Судя по автобиографии художника, свою основную задачу он видит в том, чтобы “высвободить живописный элемент из контуров явленной природы”, освободить свою “живописную психику от власти предмета”.⁷ Само живописное искусство, по его мнению, состоит из двух частей. Одна часть чистая — это живописное формирование как таковое, другая часть, состоящая из предметной темы — содержание. Вместе они составляют эклектическое искусство, смесь живописи с не-живописью. На стадии импрессионизма Малевич понимает, что в задачу этого направления уже не входил предметный образ. Если он и сохранил еще свое подобие, то только потому, что живописец не знал той формы, которая представляла бы живопись как таковую, не вызвала бы ассоциаций о предметах и природе, но была бы “новой действительностью”.

Ближе всего к постижению “живописного чувства”, по мнению Малевича, стоит иконопись. “Иконописцы, достигшие большого мастерства техники, передавали содержание в антианатомической правде, вне перспективы воздушной и линейной. Цвет и форма были ими создаваемы на чисто эмоциональном восприятии темы”.⁸

С момента изобретения супрематизма, который “вошел в непосредственную связь с миром и выявляет его ощущения”, не жизнь будет содержанием искусства, а “искусство должно стать содержанием жизни”.⁹ Создание супре-

матического языка (языка вселенной), по мнению Малевича, должно привести к “перекодировке” мира, к утверждению нового мирового порядка. Оперирование супрематическими фигурами, сведенными к крайним позициям — чистая плоскость, квадрат, круг, крест, — получало в представлении художника абсолютный и безусловный смысл, более высокий, чем смысл тварного мира. По сути, изобретение супрематического языка — это своего рода новая религия, которая объемлет всю Вселенную.

Доведя до логического конца поиски кубистов и футуристов, их игры с разложением пространства и стремлением к его абсолютной динамизации, максимально отработав пространство-энергию, Малевич превращает пространство в знак. Объявивший себя “Председателем пространства”, художник сближает собственную живопись с идеографическим письмом архаики.

Если иконопись, которой восхищался Малевич, являла собой символ, отблеск сверхземной субстанции, то супрематизм представлял знак божественной сущности самого художника. Малевич называл свой Квадрат иконой и считал, что созданием супрематизма он искупил грехопадение Адама.

“И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я не похож на них. И я — ступень. Нравится или не нравится — искусство об этом вас не спрашивает, как не спросило, когда создавало звезды на небе”.¹⁰

Однако имперсональная форма квадрата и непроницаемая чернота поверхности — как знак, иероглиф новой вселенной — в терминах гуманистической культуры интерпретируются как Пустота, как Ничто, как черная дыра, зияющее отверстие в космическом безвесии белизны. Попытка человека встать на место Бога закончилась провалом в пустоту.

К. Малевич оказался пророком, его притязания были справедливы: живописные откровения супрематизма, которые посетили запершегося в мастерской художника, воистину провозгласили новое бытие культуры и человека внутри нее. Вертикаль мучительных отношений с абсолютом, греховные попытки присвоить себе имя Бога обернулись пустотой оставленности, покинутости, заброшенности. “Мусор культуры” — писсуар, выставленный М. Дюшаном, растажиженные бутылки кока-колы и портреты М. Монро в картинах Энди Уорхола — попытка обставить, заговорить, заполнить образовавшийся вакуум.

Тоталитарные культуры были последней попыткой — своеобразным ренессансом — восстановить утраченную вертикаль культуры. Пирамида строилась вокруг вождя, который олицетворял Историю и Бога.

А. Базен, анализируя миф Сталина в советском игровом кино, пишет о том, что в западной культуре игровой фильм о современнике может быть снят только с двух позиций: параисторической, если речь идет о представителе искусства или науки, и кино фиксирует “легенду”, “имидж” этого человека; и постисторической, когда отрезок истории, к которому причастен этот человек, завершен. Западный человек — персоналист, по мнению Базена, он переоценивает индивидуальность и в то же время не способен оценить роль этой индивидуальности в Истории, пока данный исторический отрезок не

уйдет в прошлое. Конкретный человек может заблуждаться, ошибаться и только временная дистанция помогает отделить зерна от плевел.

В советских фильмах еще живого Сталина играет актер. По мысли Базена, это означает, что вождь воплощает волю истории, он не способен ошибаться, он непогрешим, так как его функция — помочь свершиться божественному провидению. История (= Божество) не ошибается и не ошибается ее посланник на земле.¹¹

Не менее сакральный характер носят и фрески “всемирного благосостояния”, которые появляются в фильмах Чиаурели, Пырьева, в скульптурных рельефах Вучетича, на плакатах и барельефах метро. В центре — Сталин и Ленин, Сталин и Ворошилов, либо члены правительства; вокруг патриархов — улыбающиеся дети с цветами. На столах — фрукты, растущие в разных странах и вызревающие в разные сезоны — воплощение представлений о рае, о “молочных реках с кисельными берегами”.

Иконография вождей в изобразительном и монументальном искусстве подробно разработана и жестко канонизирована. Вождь выступает в нескольких ипостасях, требующих каждая своей композиционной схемы и эмоциональной трактовки.

“Ленин / Сталин / Гитлер / Мао — вождь/фюрер. Здесь историческое лицо выступало в своей наиболее абстрактной, символической сути, что требовало монументальности решений, величественной трактовки, строгих обобщенных форм, выражающих надчеловеческий, внеличностный характер вождя. Свое классическое воплощение эта схема получила в бесчисленных монументах Сталина”¹²

Канон “вождь — вдохновитель и организатор побед”, к примеру, требовал элемента экспрессии, языка жеста, порыва, цветового или пластического контраста, передающих волевою энергию вождя, которая должна была заразить зрителя. Такие качества больше приписывались Ленину, чем Сталину, и образцом для подражания стал памятник Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде (авторы С.Евсеев, В.Гельфрейх и В.Щуко).

Схема “вождь — мудрый учитель” добавляла элемент психологизма к описанным выше канонам. Она указывала на ум, пронизательность, скромность, простоту, человечность и прочие качества вождя. И, наконец, канон “вождь — человек” требовал жанровых деталей, эмоциональный акцент переносился от восторженного почитания в сторону умильной просветленности. Столь же подробно были разработаны и иерархизированы каноны исторических и жанровых картин.

Сверхзадача и эзотерическая цель тоталитарных культур — создание нового человека. Беззаветно преданный, беспредельно мужественный, всеми корнями связанный со своим народом мускулистый, белокурый и голубоглазый персонаж обрел зримые черты в бесчисленных произведениях живописи, скульптуры, литературы, кино — в Германии в 30-х и 40-х, а в Советском Союзе главным образом в 40-х и 50-х годах. Совершив революцию и осуществив диктатуру, этот представитель передового класса призван был вести за

собой человечество и формировать его по своему образу и подобию. Новый Человек — анонимная, “коллективная личность”: “каждый член коллектива рассматривает себя как нужный коллективу аппарат, уход за которым должен вестись в интересах каждого”.¹³

Эстетика “тоталитарной среды” в себе самой заключала неразрешимое противоречие: Новый Человек, которого стремилась воспитать система, представлял собой своеобразный оксюморон — “анонимная личность”, “воплощение коллектива”, персона, лишенная персональных черт, но олицетворяющая массу.

Вертикальное символическое мышление Средних веков утверждало неистинность жизни на Земле, ее моментальный, “мгновенный” характер перед вознесением на небеса и диктовало соотносительность всех человеческих поступков с божескими заповедями. Тоталитарный миф рассматривал все попытки уподобиться Вождю как страшный грех, тем самым отвергая им самим заданную вертикаль и предлагая личности раствориться в коллективе. Ценностный дуализм — одиночество вождя на горных вершинах и призыв к человеку раствориться в массе, в подножии пирамиды; вакуум, пустота, зазор между верхом и низом системы опрокинули и уничтожили ее.

Вновь обратившийся к фигуративной живописи К.Малевич фиксирует это противоречие. Его условные, схематизированные герои устремлены ввысь, но они безлики, безглазы, слепы. Зияющая пустота Черного квадрата сменяется напряженной пустотой механизированных гомункулов, новый мир порождает чудовищ.

Концепция зла, транслируемая тоталитарной эстетикой, подтверждает эту мысль. По христианской мифологии Дьявол как воплощение мирового зла вечен, неуничтожим и неистребим. Бороться с ним можно лишь внутри себя, интенсивно, сопротивляясь искушениям и руководствуясь заповедями Божьими. Это та же вертикаль, но устремленная вниз, и между этими векторами свершается то, что называется человеческой судьбой.

Тоталитарная парадигма предлагает экстенсивную, горизонтальную интерпретацию зла. Зло воплощается во внешних врагах, которых можно и должно уничтожить, которые необходимы системе для иллюзии движения вперед и потому бесконечно востребованы ею. Безликость героев Малевича связана с этой пустотой. Что может быть написано на лице, лишенном Бога и Дьявола?

Не будем останавливаться на многочисленных определениях постмодерна, хорошо известных читателю. Пустота требует заполнения, и она маскируется кишащим, избыточным, барочным миром культурных кодов, разнообразных симулякров, орнаментальных изысков.

В комментариях к французскому изданию книги Р.Музиля “Человек без свойств” Ж.Буврес подчеркивает богооставленность человека и пишет: “Учитывая, в частности, состояние науки, человек может быть сделан только из того, о чем ему говорят, что он есть, или из того, что делают с тем, что он есть... Это мир, в котором пережитые события становятся независимыми от

человека...Это мир, где все “случается”, происходит, однако без того, чтобы это было с кем-то, без кого-то, кто мог бы за это ответить”.¹⁴

В.Пелевин в книге “Чапаев и Пустота” так описывает своего героя: “Он...в состоянии анализировать каждый задаваемый вопрос, каждое слово, каждую букву, раскладывая их по косточкам, причем в голове у него существует торжественный хор многих “я”, ведущих спор между собой”.¹⁵

Петр Пустота, с которым все время что-то происходит, “случается”, не зависящее от него, то, за что он не может ответить и сказать, что это было с ним, а не с кем-то другим, выражаясь словами Ж.-Ф.Лиотара, является “узлом” в передаче сообщений, звеном языковых игр, утратившим способность классифицировать эти игры. “Богооставленность” героя — это отсутствие индивидуальности, умножение ложных личностей, которые он примеряет на себя и в полифонии которых не может обрести собственного голоса.

Современное отечественное кино по-своему интерпретирует эту пустоту. А.Сокуров в фильме “Молох” обращается к двум дням из жизни Гитлера и его ближайшего окружения. Визуальный ключ к эстетике фильма — картины немецкого романтика рубежа XVIII - XIX веков К.Д.Фридриха. Живописец подчеркивал ничтожность человека перед огромным, загадочным миром Божьих чудес, но при всей своей малости человек был причастен этому миру, созерцал его и пытался проникнуть в Божественный замысел.

У Сокурова горный пейзаж, наполовину скрытый облаками, и гнездо — старинный замок, где происходит действие, — это иллюзия, сон большого сознания, некий симулякр, в котором обитают герои комикса. Ничтожный Гитлер, ничтожный Геббельс, Эва Браун и Марта — гротескные порождения ложного сознания того же героя Пустоты. Их может заменить Бэтмен и Джокер, Женщина-кошка — ничто не изменится в этой истории, которая происходит неизвестно с кем и никто не может за нее ответить.

Анализируя фильм Д.Евстигнеева “Мама”, Дмитрий Быков пишет: “...ни Евстигнеев, ни Эрнст, ни Сукачев, ни Толстунов не врут, когда говорят, что это их страна, плоть от плоти, кость от кости. В своей эмоциональной глухоте, в отсутствии живых, непосредственных реакций на происходящее, в абсолютной просчитанности каждого хода и одновременно в полном, тотальном непопадании, которое преследует их проекты (непопадание в аудиторию, в нерв времени, в предполагаемую эмоцию), они безусловно и безоговорочно близки нашей общей ядерной матери. Как и Родина-мать, все знаменитое поколение тридцатилетних плодovито, энергично, напористо, но результаты этого напора все больше удручают. Как и Россия, создатели “Страны глухих” или “Американки”, “Кризиса среднего возраста” или “Мамы” очень заботятся о своем имидже, но рекламная раскрутка России, как и аналогичные раскрутки их картин, только ожесточают против рекламируемого продукта”.¹⁶

Проблема не в нашей незадавшейся Родине-матери, которую играет в фильме Н.Мордюкова, проблема во времени, лишенном нерва, в аудитории, распавшейся на группы с разным уровнем “стэндинга”, объединить которые не может ни одна эмоция. Просчитанность каждого художественного хода,

мастеровитость изделия покрывают отсутствие послания, рекламная раскрутка — как в фильме Б.Левинсона “Хвост виляет собакой” — замещает отсутствие истории и ее героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Малевич К. Автобиографические заметки. (1923-1925) // Малевич. Каталог выставки. Москва-Амстердам. 1989., С.110.
- 2 Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. М., 1993., С.86.
- 3 Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980, С.202.
- 4 См.подр.: Сарабьянов Д.В. Указ.соч.
- 5 Хлебников В. Голова вселенной, время в пространстве. 1919. ЦГАЛИ, ф.665, оп.1, д.32.
- 6 Там же.
- 7 Малевич К. Автобиографические заметки. С.111.
- 8 Малевич К. Указ.соч.
- 9 Малевич К. Указ. соч.
- 10 Малевич К. Указ.соч.,С .114.
- 11 Базен А. Миф Сталина в советском кино. // Киноведческие записки. М., 1988, С.55.
- 12 Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.,С.212.
- 13 См. подробно; Голомшток И. Указ.соч.
- 14 Цит. по: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М., 1998.,С.44.
- 15 Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 1999, С.130.
- 16 Быков Д. В России ничего не бывает слегка! // Искусство кино, 1999, №7, С.36.

* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ (грант № 00-06-80065).

THE EMPTINESS AS THE MARK OF MODERN CULTURE

Irina KUZMINA (St. Petersburg)

The text you can consider as several theses of the author in his attempt to go after the most important events of contemporary culture. The crisis of man's self-identity is the most painful event in the history of post-modern society. “*Black square*” of Kazemir Malevich was the symbol of new conditions in which a culture and a man had to exist. K.Malevich got to the bottom of the matter: his “*Square*” was the black hole in the world without God and Devil. And his “*Square*” is the symbol of man's desertness and emptiness in new conditions.

And the story of post-modern art is the story of fruitless attempts to disguise the tragedy of the abandonnness and the tragedy of a man who is seeking his goal. The movies give a perfect example of this conflict.

POSTSCRIPTUM

“εποχη” ЭПОХИ: САМЫЕ ПРОСТЫЕ СЛОВА
О СТИХИИ ВРЕМЕНИ*Сослагательные медитации**Любава МОРЕВА**Будь осторожен: береги свой ум*
о. Иоанн Кронштадский*Прембула: искушение летаргией*

Казалось бы трудно... Трудно преодолевать поток, интенсивный поток не только никому не нужных слов, но и спешащих друг за другом неотложных дел. Но надо.

И было бы легко... Легко войти в волну молчаливо сосредоточенных размышлений; увы, чаще всего размышлений о прочитанном, иногда раздумий о былом, и реже всего – о глубинном опыте *сего дня*.

Поэзис сослагательных медитаций был бы, пожалуй, в этом случае спасительным средством от подстерегающей нас на каждом шагу язвительности изъяснительного наклонения.

Можно было бы заметить, что *эхо эпохи* звучит тихо. И согласиться: не вскрик, а всхлип...

Может быть и так. Заканчивается перечень утрат. Невозвратно уходящее приближает самое отдаленное. Шумовой эффект бесчисленных заявлений о перспективах *информационного общества* оборачивается сетью, паутиной, рекламной свалкой... И абсолютно гладкой, стерильно чистой экзистенциальной пустотой... Лишь растущая агрессивность и изворотливая жадность еще имитируют жизненную силу.

Все труднее услышать чистый звук. Все больше слов говорится только для того, чтобы пропустить мимо ушей то, что западает в душу. И почему звук “Ы” ассоциировался у Андрея Белого только с Петербургом? – нерусскому человеку это трудно понять. Русскому, впрочем, тоже. Очевидно...

Греч. *εποχη*, по определению мудрых скептиков, есть такое состояние ума, при котором мы ничего не отрицаем и ничего не

утверждаем; в условиях отсутствия полной достоверности – это чуть ли не единственный путь к душевному покою и невозмутимости.¹

Эпохе приобретает иное значение в феноменологии Гуссерля, где оно выступает как средство, с помощью которого предмет или положение путем феноменологической редукции выключается из обычных, эмпирических связей (“заключается в скобки”). *Эпохе* состоит в устранении всех суждений о пространственно-временном мире, воздержании от их теоретического применения. В результате предмет входит как *эйдос*, сущность, в сферу “чистого сознания”, благодаря чему сознанию открывается сам “смысл” предмета”.

Сослагательные же медитации весьма далеки от редуцированной серьезности *чистого сознания*, они с легкостью *отягощаются* самоиронией и порой довольствуются не смыслом, но “бессмыслицей” предмета. И безответственно здесь может даже прозвучать: *еще чуть-чуть, и стихнут стихии времени, стихами захлебнувшись, и пойдет вразнос вечность...* Но пока лучше с полной ответственностью пусть прозвучит слегка иное:

*эпохе эпохи – во вздохе
эхо эпохи – во всхлипе
ухо эпохи все слышит
око эпохи все видит
разум эпохи все знает
хитрость эпохи в дозоре
мудрость эпохи уснула
символ эпохи – во взрыве
образ эпохи – в распятые
люди эпохи в стремленьи*

но...

*есть, увы, стереотип:
не Я, не мы, не он, не вы
не все, но каждый умирает*

*не каждый, только Он и я, и вы, и мы, и всё
в деянии любовью воскресает...*

“*εποχή*” OF AN EPOCH:
THE MOST UNSOPHISTICATED WORDS
ABOUT THE ELEMENT OF TIME

Subjunctive Meditations

Liubava MOREVA (St. Petersburg)

Beware: take care of your mined
John the Kronshtadt

Preamble: Temptation by Lethargy

A series of losses terminates. The receding irrevocably brings the remotest nearer. The sound effect created by the innumerable statements concerning information society prospects becomes a network, cobweb, advertising dump... A thoroughly unruffled, sterile existential emptiness...

Only growing aggressiveness and versatile greediness still imitate vitality. It becomes harder to hear a pure sound. Still more words are said to give no ear to what was imprinted in one's mind.

Sagacious skeptics defined the Greek word “*epoch*” as the state of mind when we deny and assert nothing. In the absence of complete verisimilitude it seems to be all but the only way to peace of mind and imperturbability. *Epoch* acquires a different meaning in Husserl's phenomenology where it appears as a means through which the object or condition is excluded (enclosed in brackets) from the usual empirical connections by means of phenomenological reduction. *Epoch* means eliminating all kinds of judgements relative to the spatial and temporal world and refraining from their theoretical application. As a result, the object enters a sphere of ‘pure consciousness’ as *eidos*, or entity owing to which the very *meaning* of the object is revealed to consciousness.

As for the subjunctive meditations, they are far from possessing the reduced seriousness of pure consciousness. They readily burden themselves with self-irony and at times find themselves satisfied with the nonsense of the subject instead of its meaning. The following words may sound irresponsible here: *one moment more and the elements of time will abate after choking on verses, and eternity will be in complete disarray.*

Meanwhile, let slightly different words assuming full responsibility be heard at the moment:

*epoch of an epoch is in a sigh
 the echo of an epoch is in a sob
 the ear of an epoch hears everything
 the eye of an epoch sees everything
 the reason of an epoch knows everything
 the cunning of an epoch is out on patrol
 the wisdom of an epoch has fallen asleep
 the symbol of an epoch is in an explosion
 the image of an epoch is in crucifying
 the people of an epoch search for aspiration...
 but...*

*alas, there is a stereotype:
 neither I, nor we, nor he, nor you
 nor everybody, but each does die*

*nor each, but only He and I, and you, and we,
 and all in deed & act by love are resurrecting*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Риторический жанр преамбулы все же провоцирует на некоторое утверждение, онтологически-правовой статус которого, однако, может быть в дальнейшем подвергнут сомнению: летаргическое состояние когитального субъекта, видимо или невидимо, предпочтительнее летального исхода. Хотелось бы надеяться...

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК ДЕВЯТЫЙ

СИМВОЛЫ, ОБРАЗЫ, СТЕРЕОТИПЫ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

SYMBOLS, IMAGES AND STEREOTYPES:
ARTISTIC & AESTHETIC EXPERIENCE

Send orders to:

The Philosophical and Cultural Research Centre «EIDOS»
199034 St.Petersburg, Universitetskaya nab. 5, room 102
Tel./fax (7-812) 437-0828 Tel. (7-812) 328-4124
e-mail: centre@eidos.spb.su

Научное издание

Главный редактор - Любава Морева

Технический редактор - Ирина Протасенко

Компьютерная верстка: Анна Конева, Даниэль Орлов, Виктория Черва
Корректоры: Ирина Борисова, Любовь Бугаева, Любовь Письман, Юрий Черва
Дизайн обложки - Игорь Панин

Редакционная коллегия благодарит художника *König Róbert* и журнал
Pro Philosophia Füzetek за подаренный рисунок, воспроизведенный на стр.10

Сдано в набор 17.01.2000. Подписано в печать 17.04.2000.
Формат 60x90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ.л. 30. Уч.изд.л. 35. Заказ № 288
ЛП 000303 от 11.11.1999

Отпечатано в типографии Б.С.К., СПб, наб. Макарова, 22

ISBN 5-88607-015-X
© ФКИЦ “ЭЙДОС”, 2000