

•
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

•
ПСКОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

•
ТВЕРСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
•

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ВОСТОРГИ МИРА:
ЭКСТАЗ
В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Тверь
2015

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В85

Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве:
Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой,
2015. — 272 с.

Основу сборника составили материалы Второй Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 27—28 апреля 2015 г., ставшей продолжением форума «Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве» (2014).

Задачей исследователей стало изучение эстетической категории, обычно не привлекающей внимания современных ученых, и осмысление разнообразных воплощений экстаза в литературе и других видах искусства.

Редколлегия:

*С. В. Денисенко (отв. ред.),
А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель
И. В. Мотеюнайте

В оформлении книги использованы рисунки П. Пикассо

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Основу сборника составили материалы Второй Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 27—28 апреля 2015 г. и ставшей продолжением форума «Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве» (2014)¹. Ее организаторами выступили сотрудники Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Псковского государственного университета и Тверского государственного университета. В работе приняли участие ученые из России, стран ближнего и дальнего зарубежья.

Задачей конференции стало изучение эстетической категории экстаза, обычно не привлекающей внимания современных ученых, и осмысление разнообразных воплощений экстаза в литературе и других видах искусства.

Исследователи обсуждали проблемы различения экстаза и экзальтации в литературе и искусстве; репрезентацию экзатических состояний в текстах; выработанные в искусстве способы и приемы описания экстаза. Отдельной темой стала

¹ По материалам конференции вышел сборник статей: Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. ст. / Сост. С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте. СПб.; Тверь, 2015. Книга доступна в электронной библиотеке на сайте Пушкинского Дома: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10023>

история экстаза: «положительно окрашенные аффекты» в древнем и новом искусстве¹.

В первом разделе сборника представлены статьи, посвященные моделям экстаза в культуре. Во второй раздел вошли работы, в которых рассматриваются воплощения экстаза в различных видах искусства. Третий раздел содержит публикации: переводы стихотворений Томаса Мертона, блок материалов памяти Олега Натановича Гринбаума, программы Первой и Второй Апрельских междисциплинарных международных научных конференций.

¹ Хронику конференции см.: Русская литература. 2015. № 4. С. 193—199.

«ВОЛШЕБНОЕ СТЕКЛО» ЭКСТАЗА.

Вместо предисловия

Состояние духовного напряжения, в котором пребывает человек, обретает выражение не только материальное, но и эстетическое. Греческое слово *ἔκστασις* (исступление, восхищение) использовалось для обозначения любого положительно окрашенного аффекта у Аристотеля, Плутарха, Плотина; в наше время значение его несколько сузилось. Теперь «экстаз» — высшая степень восторга. Более того, возобладала статичная трактовка экстаза, наиболее полное выражение которой мы обнаруживаем в статье И. Оршанского «Энтузиазм и экстаз» в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона: «Экстаз <...> представляет статическое, неподвижное напряжение чувств на крайней высоте их подъема. Не менее резкое отличие энтузиазма от экстаза заключается в том, что первое состояние, по преимуществу коллективного характера, развивается и достигает своей кульминационной высоты в массах, обладает заразительностью, то есть легко сообщается окружающим; экстаз же есть состояние индивидуальное и достигает своей наибольшей напряженности в уединении, у изолированных или изолировавших себя личностей. Если иногда и наблюдается состояние экстаза у целой группы людей, то это обыкновенно обуславливается не столько заразительностью внутреннего душевного состояния, сколько влиянием одинаковых внешних и внутренних условий».

Оршанский вслед за Полем Рише различает экстаз и энтузиазм, при котором имеет место общее возбуждение всей психики, тогда как при экстазе наблюдается «заметное угнетение», подавленность органов чувств, почти полная потеря способности замечать и воспринимать окружающее. Экстаз определяется как поглощение сознания одним каким-либо образом при полном уничтожении чувствительности и подвижности. Несомненно, состояние религиозного экстаза, когда религиозные видения овладевают сознанием, анатомы-материалисты уравнивают с экстазом истерическим, не видя между ними особой разницы. Более того, экстаз в работах Ж.-М. Шарко, П. Рише, А. Лемана сближается с летаргией и катаlepsией, то есть с известными формами сомнамбулизма или гипноза; дается исчерпывающее описание физиологических реакций (бледность кожи, слабость пульса, расширение зрачков, оцепенение в неестественной позе). Таким образом, речь идет не только о бессознательном, а прямо о бездуховном. Оршанский пишет: «Следует различать два вида экстаза: 1) когда он вызван реальным предметом или образом, напр. необыкновенной картиной природы, произведением искусства либо лицом обожаемого человека; 2) когда экстаз обусловлен субъективными образами, галлюцинациями. Эти два вида экстаза соответствуют также делению на физиологические и патологические экстазы»¹.

Эти цитаты передают все актуальные для позитивистского мышления коннотации, связанные с экстазом: длительное оцепенение, ненормальное оживление внутренней жизни, незаметный переход от созерцания к истерике. Нет ничего удивительного в том, что автор статьи уверял читателей: соловьи в эпоху весеннего полового возбуждения находятся во время пения в состоянии экстаза. И вполне логично, развивая данный подход, обращаться за сведениями об экстазе к работам Шарко, Рише и других медиков...

Однако в литературе и искусстве по-прежнему можно обнаружить следы изначальной трактовки данной категории. Ведь

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1904. Т. ХЛА (80). С. 875.

в эстетике античности экстаз — прежде всего уничтожение границ между внешним и внутренним, не столько изменение сознания, сколько изменение восприятия... И авторы настоящего сборника пытаются развить предложенную трактовку.

В классическую эпоху состояние экстаза связано с вторжением высших сил, с проявлением неких глобальных закономерностей. В современную эпоху высшее напряжение воплощается не на макроуровне, а на микроуровне. Все его проявления связаны с повседневными практиками — отнюдь не обязательно сакральными. Традиционалисты долгое время обращались к экстатическим практикам, важным для древних культур. Но в новейшее время экстаз — не только лицезрение божества, но и наблюдение за крошкой печенья, тающей в чашке героя романа Марселя Пруста. Мы, кажется, сохранили радость — но утратили ее смысл. В известной мере поискам таких смыслов и была посвящена конференция «Все восторги мира».

Не следует думать, что классическая трактовка экстаза ушла в прошлое вместе с античностью. Возвращения к ней можно обнаружить в самых разных смысловых полях: «Человек тридцатых годов чувствует дефицит потустороннего и переживает отсутствие Бога, желая, тем не менее, соприкоснуться с ним, пусть в индивидуальных, квазимистических ритуалах. Люди позднего авангарда стремились, каждый по-своему, компенсировать нехватку трансцендентного говорением о ней. Это говорение бывало столь страстным, что достигало порой степени экстаза. „Внутренний опыт“ Батая, „Вклад в дело философии (О событии)“ („Beitrag zur Philosophie (Vom Ereignis)“) Хайдеггера, стихи Введенского насыщены словесным выкликиванием отсутствующего Бога»¹. И речь идет не только о поэтах (Введенский) или маргинализованных интеллектуалах (Батай) — Хайдеггер в работе «Вклад в дело философии»² занимается теми же поисками «преодоления предела». Язык «очищается»

¹ Григорьева Н. Соблазн безумия: заметки об антропологии Введенского // Новое литературное обозрение. 2011. № 108 (2/2011). С. 219.

² Heidegger M. Beitrage zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936–1939) // Gesamtausgabe. Frankfurt am Main, 1989. Bd. 65.

от человеческого смысла, становится средством призывания Бога и говорения с Ним и о Нем.

Как видим, в определенные эпохи интерес к экстазу возрастает. Есть немалый соблазн назвать эти эпохи «кризисными» — и исторически обосновать поиски трансцендентного. Но в каждом случае мы обнаруживаем не просто восстановление вечных ценностей нематериального свойства — представление о восторге дополняется, возникают все новые и новые оттенки.

Например, «Символика эстетических начал» Вячеслава Иванова открывается призывом к восстановлению «связи с высочайшим»: «Восходящая, взвивающаяся линия, подъем порыва и преодоления, дорога нам как символ нашего лучшего самоутверждения, нашего „решения крепкого — к бытию высочайшему стремиться неустанно“». Иванов ссылается на Гете, Тютчева и Языкова, чтобы утвердить изначальную трактовку экстаза: «...незыблемый побег земли от дольного, окаменелый снеговым осиянным престолом в отрешенном торжестве последнего достижения, — вот образы того „возвышенного“, которое вызывает к погребенному я в нас: „Лазаре, гряди вон!“ — и к ограниченному я в нас заветом Августина: „Прейди самого себя“ („transcende te ipsum“»)»¹.

К той же идее возвращается А. А. Житенев в недавней «Поэзии неомодернизма». Он развивает идею преодоления экстаза, отталкиваясь от слов Иванова: «Сама идея трансцендирования предполагала сохранение границ, которые „экстаз“ только отдалил, но не снял. Прейти оказалось возможным любую данность, но не себя самого»². Абсолют достигим лишь на время, и сама концепция восторга ставится под сомнение — и тем не менее экстаз остается одной из ключевых проблем неомодернистской поэзии, каких бы авторов мы ни отнесли к данному направлению. Более того, «превосхождению данности» сам А. А. Житенев посвятил статью «„Экстаз“ как категория модернистского автометаописания»³.

¹ Иванов Вяч. И. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 823.

² Житенев А. Поэзия неомодернизма. СПб., 2012. С. 24.

³ Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 13 (151). Филология. Искусствоведение. Вып. 31. С. 52–57.

Здесь подчеркивается (со ссылкой на работы В. В. Абашева) статус «паракатегорий» — эстетических универсалий, структурировавших актуальные эстетические смыслы в метафорической форме. Вывод исследователя достаточно категоричен: «То, на чем зиждилось единство модернистского проекта, — убежденность в освобождающей и жизнетворящей силе трансцендирования — оказалось опровергнуто логикой творчества. Требования, предъявляемые и к художнику, и к субъекту художественной рецепции, обнаружили свою несоотнесенность с человеческими возможностями. Новый виток развития искусства оказался соотнесен с идеей *незавершаемого трансцендирования* — самопреодоления неокончательного и ничем не гарантированного»¹. Тем не менее статус «экстаза» оспорить не удастся — способность «увидеть себя со стороны» в равной степени важна для Брюсова и Бахтина, для Пастернака и Цоя, каким бы парадоксальным ни казалось это соседство имен.

Несомненно, в разные эпохи на первый план выходят определенные аспекты «паракатегорий». Экстаз может интерпретироваться в первую очередь как «плотский» или «духовный», как «мгновенный» или «вечный». Но сохраняется положительная окрашенность аффекта и его соотнесенность с «высшим».

Исследования по истории литературы и культуры показывают, что далеко не всегда наиболее интересные интерпретации экстаза будут соотнесены с «эротическим» или «мистическим», хотя именно эти два аспекта выводил на первый план автор статьи в словаре Брокгауза и Ефрона. Однако именно мистический экстаз в самых причудливых проявлениях может дать нам ключ к истолкованию роли «восторга» в культуре.

Английский писатель валлийского происхождения Артур Мэйчен, о котором упоминается в настоящем сборнике, прославился мрачными и таинственными повестями «Великий бог Пан» и «Белые люди». Он участвовал в деятельности тайных обществ и описывал зловещие ритуалы — но за «сокрытыми знаками» обнаруживались простые истины. В герметическом ордене Золотой Зари Мэйчен отыскал не столько союзников, сколько подтверждение

¹ Там же. С. 57.

собственной идеи о магии, сокрытой во вселенной, о восторге, пронизывающем все вещи, о красоте, которая должна вызывать и преклонение, и ужас одной силой своего совершенства.

Для Мэйчена простейшие явления реальной жизни, подчиняющиеся очевидным законам, оказываются куда более возвышенными и таинственными, чем альбигойские и теософские учения. Все, что есть, волшебно именно потому, что оно есть; мир сотворен Богом — и потому полон самой удивительной и незаметной магии. Экстаз таится и в звуках летнего ручья, и в шелесте листьев, и в толстых каменных стенах древних фермерских домов. Мы находим его отголоски и в рыцарских романах — прежде всего потому, что в книгах артуровского цикла говорится о самых понятных и материальных вещах; только вот язык, избранный авторами, позволяет обнаружить сакральный смысл происходящего со всеми нами. Мэйчен не мистифицирует, он «спасает истину»; использование религиозной символики связано с тем, что христианство — «*Религия Тайны*»¹; вторжение «метафизического плана в дела физического плана» совершается очень часто и обнаруживается очень редко — прежде всего потому, что мы не видим моста «между миром чувств и миром духа»².

Как ни странно, культовый автор вплотную приближается к Борхесу и к проблеме совершенного языка, так беспокоившей многих литераторов XX столетия. Мэйчен ставит вопросы, ответы на которые возможны лишь в одном случае: если литература займется тем, что «известно всем и все же сокрыто от всех среди явных знаков Царствия Небесного»³. И артуровские романы, и книги Диккенса, и сочинения самого Мэйчена — звенья одной цепи. Читатель волен верить или не верить в существование исходного единства. Но только приняв гипотезу автора, он может возродить полузабытый Восторг и повторить вместе с ним: «И жили они долго и счастливо...».

¹ Мэйчен А. Лучники // Мэйчен А. Странные дороги: избранные произведения. [Б. м.]: оПУС М, 2013. С. 13.

² Там же. С. 19.

³ Machen A. Glorious Mystery. New York, 1924. P. 150 (пер. А. Сорочана).

Нечто подобное приходится проделывать всем создателям художественных произведений; об этом писал М. М. Бахтин, которому посвящена одна из статей в настоящем сборнике: «Автор должен стать вне себя <...> только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредиентными жизни из себя, завершающими ее ценностями»¹. И поиски нужной оптики приводят к переживанию экстаза — и открытию тех «положительно окрашенных аффектов», от которых пытались дистанцироваться и позитивисты, и постмодернисты. Кажется, вполне безуспешно — и материалы сборника подтверждают значимость «паракаатегориального» подхода.

Попытка понять, как художественными средствами передаются положительно окрашенные аффекты, может представлять интерес для исследователей, работающих в самых разных сферах. И культурологи, и философы, и историки, и психологи, и антропологи до сих пор уделяют внимание практикам, связанным с экстазом. Но цельное осмысление описаний духовного напряжения в культуре становится объектом внимания едва ли не впервые. На наш взгляд, интересно само многообразие форм духовного напряжения, интересен и путь от макроуровня к микроуровню, интересны и попытки возвращения аффектов к изначально чистым «формам». В поле нашего зрения попадают и восторги читателей по поводу прочитанных книг, и переживания участников мистерий, и философские диспуты французских интеллектуалов, и удовольствие сыщика, разгадавшего очередную загадку. Ведь все варианты стирания границ между внутренним и внешним могут актуализироваться на определенном этапе развития культуры — и мы можем задуматься, как и почему это происходило или происходит прямо сейчас.

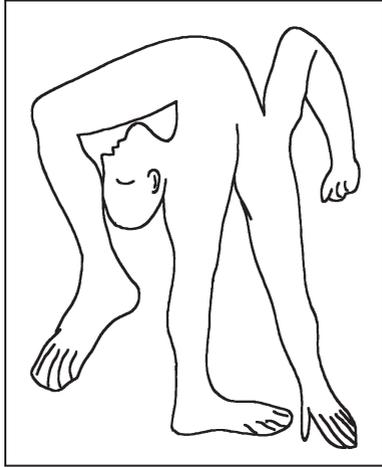
Это уже второй опыт подобного исследования «паракаатегорий» — наш проект был начат в апреле 2014 г. конференцией «Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве». И сложность работы в проблемном междисциплинарном поле

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 16.

осознают все участники сборника. И тем не менее очевидны и возможности для дальнейшей разработки проблемы. Обсуждение отвлеченных категорий и конкретных форм их реализации в равной мере может привести нас к постижению *Восторга*, находящегося за пределами «внутреннего» и «внешнего», «рационального» и «иррационального», «религиозного» и «светского». И нам остается только повторить еще раз: «...экстаз для человека естественен...». И пережить опыт Восторга — сродни тому опыту, который переживает ребенок, когда он впервые заглядывает в волшебное стекло калейдоскопа.

А. Ю. Сорочан

I



А. Н. Власов
(Санкт-Петербург)

ОПЬЯНЕНИЕ КАК СОСТОЯНИЕ ЭКСТАЗА В РУССКИХ ЭПИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ

Опьянение, или просто пьянство, — известное и в некоторой степени отличительное явление русской культуры. Его культурологическое значение очевидно. Об этом свидетельствует и официальное замалчивание этой темы, и неофициальный большой интерес, характеризующий сущность русской национальной культуры и ее носителей.

Относительно пьяниц как устойчивого и признанного социального типа и места их обитания — кабаков, известный русский бытописатель И. С. Прыжов в «Истории кабаков в России» пишет следующее:

«Гости кабацкие разделялись на два главные рода — одни придут, выпьют и уйдут, другие вечно сидят и пьют. Пьющие на кабаке опять разделяются на два рода: одни — пьяницы из народа, так как голь кабацкая — это нищие, беглые, бродяги, воры, мастеровые. Между ними мужчины и женщины. Другие же пьяницы, вышедшие из городского общества, называемые кабацкими ярыгами, — это духовные, бояре и подьячие. Здесь преимущественно мужчины»¹.

А сам кабак становится мифологически значимым местом. «В глазах народа кабак сделался чем-то проклятым, — пишет Прыжов. — „Кабак — пропасть, тут и пропасть“ (гласит пословица). Явилось поверье, что церковь, поставленная на место

¹ Прыжов И. С. История кабаков в России. М., 1868. С. 169.

кабака, непременно провалится»¹. Кабак, таким образом, с точки зрения общественной христианской морали, в народной мифопоэтической картине мира занял положение на другом полюсе святости, это «пропасть», «нечистое место» и т. п.²

Именно это место становится своеобразным центром притяжения населения для занятий, которые не подпадали под понятие ни трудовой деятельности, ни религиозной³. В кабаке «голь кабацкая» («голи кабацкие»), что называется, предавалась «праздности». И все, включавшееся в это понятие (злоупотребление спиртными напитками, развратные половые отношения, брань и т. д.), можно было бы определить как «антиповедение».

«Под влиянием ужасных сцен, свершавшихся в кабаке, — и вино, и кабак, и кабацкие пьяницы, — все это приняло дьявольское, темное нечистое значение. Не перекрестивши рта, не перекрестивши стакана с вином, нельзя было выпить — иначе вместе с вином вскочит в рот дьявол. Опившиеся в кабаках или убитые там считались уже нечистыми, их не погребали, а зарывали в лесу. Патриарх Адриан повелел, чтоб всех, которые, играя, утонут или вином обопьются, не отпевать, а класть в лесу или на поле. Отсюда-то распространилось злое, суеверное народное мнение, что если на общем кладбище похоронят опойцу, то быть неурожаю или засухе»⁴.

В связи с общим представлением о том, чем занималась в кабаках голь кабацкая, следует обратить внимание на слова патриарха Адриана, который употребляет слово «играя» и тем самым определяет отношение, очевидно, принятое и понятное любому, характеризуя его как форму игрового поведения. Соответственно посетители кабака могут восприниматься в этом

¹ Прыжов И. С. Указ. соч. С. 158.

² «И в XVIII в. всю Россию обнимает крупная система, распространившаяся потом на Сибирь, на юг, где до тех пор московских кабаков не знали. Домашнее пиво и медоварение прекращается, и начинается пьянство в кабаках» (Там же. С. 160).

³ «Кабак делается местом сбора для бесед, местом отдыха от трудов, где мужик, испивая сиротские слезы, имеет счастливую возможность забыть на минуту от своей тяжелой участи» (Там же. С. 160).

⁴ Там же. С. 165.

игровом контексте только как участники игры. «Из этих городских пьяниц, — пишет Прыжов, — выработывался мало-помалу замечательный тип „кабацких ярыг“, существующих благополучно до сих пор. Это были круглые нищие и отъявленные пьяницы. Толпясь у кабаков, они выглядывали человека, которого могли бы спойть и обобрать, останавливая проходящих и униженно высматривая у них чарочку винца Христа ради. Целовальники делали с ними что хотели»¹.

Ясно, что у них были и свои игровые функции. Целовальники — своеобразные «крупье», ведущие в игре, но сами непосредственно не принимающие в ней участия. «Кабацкие ярыги» исполняли роль «зазывал». Потерпевшие-проигравшие — «голь кабацкая».

Знаком, указывающим на принадлежность человека к этой группе, в литературе служит особый наряд, в который его одевают после «всемирного обнажения»: «гунька кабацкая». Оголение, нагота и переодевание героя в мифопоэтическом смысле можно воспринимать как своеобразный акт инициации, посвящения. В этом ключе можно воспринимать пародийно и известную «Службу кабаку», прославляющую и обрядово закрепляющую акт и причисление добра молодца к сонму или «лику» «кабацких голей»².

Подобный текст «читается» только в контексте игры, иначе он звучит только кошунственно, как это указывалось на одном из списков «Службы»³. Поэтому и само это произведение, и то, что связано с жизнью «кабацких голей», следует понимать не столько в системе смеховой, праздничной культуры народа, сколько в системе ценностей мира игры.

На то, что эта игра имела свою топографию, указывает целый ряд реально существовавших и материально выраженных признаков, определяющих топос кабака.

Устойчивыми атрибутами внутреннего пространства кабака и быта является «кружало» — кружечный стол, где происходит

¹ Там же. С. 176.

² Адрианова-Перетц В. П. «Праздник кабацких ярыжек»: Пародия-сатира второй половины XVII века. Л., 1934.

³ Там же. С. 27.

расчет за вино, и «печка муравлена» — место, где отдыхали опьяневшие посетители и «голь кабацкая». Они в контексте кабацкой топографии имели особый мифологический смысл.

Одним из главных условий такой игры была непрерывность процесса пьянства: «И как сидели в кабаке, никто и ни под каким предлогом не смел вызвать их оттуда... Все пропивали с себя и выходили из кабака буквально голыми»¹.

Несомненно, по отношению к былинным текстам речь идет уже об устойчивом топосе кабака, и сложившемся страдательном образе «голей кабацких», и типе поведения пьяницы в кабаке.

Достаточно обратиться к тексту печорской былины «Илья Муромец и Угарище», где этот топос и образ наличествует как данность:

Он заходит тогда да в стольной Киев-град,
Он проходит по цареву большу кабаку,
Ко тому-де кружалу государеву,
Он становится под окошечко кабацкоё,
Где живут-же чумаки да целовальники...²

Затем по сюжету он просит целовальников выпить с дороги зелена вина на пятьсот рублей в долг. Однако целовальники не верят ему, так как он одет в платье калики. Ситуация вполне типичная. И далее:

Он зашел калика на большой кабак,
Тут сидят сё-ле, пьют голи кабацкия...³

Илья Муромец просит «голей», чтобы те сложились по гривне: «Опохмелить меня, удала добра молодца».

Далее действие развивается по известной схеме: купленное голями Илье Муромцу «не много не мало — полтора ведра» «не взвеселило у молодца буйну голову»⁴. Он закладывает свой

¹ По свидетельству Флетчера. См.: Прыжов И. С. Указ. соч. С. 164.

² Ончуков Н. Е. Печорские былины. СПб., 1902. С. 20.

³ Там же. С. 37.

⁴ Там же. С. 20.

крест серебряный в полтора пуда за пятьсот рублей и поит
голей трое суток — тоже типичный срок пьяного загула:

Он как взял тут денежки пятьсот рублей,
Он как стал тут пить да зелена вина,
Он бы сколько сам пьет, вдвое голей поит,
Он тут пил молоды время трои суточки,
Одолила тут его тягость тяжолая,
Забрала его хмелинушка великая,
Заходил ён тут на печьку на муравленку,
Он как заспал, захрапел тут доброй молодец...¹

Перед нами действительно разработанная сюжетная схема, которую наряду с мотивом пира можно выделить в отдельный эпический мотив и самостоятельную тему. При этом корректно будет сказать, что эта тема в эпосе появилась достаточно поздно, а именно в эпоху позднего средневековья, и не столько в силу социально-исторических причин, сколько благодаря особой мировоззренческой установке, заключающейся в смене поведенческих стереотипов и в результате смены культурных ценностей.

Теперь о пире. Пир — известный былинный сюжетный топос (причем наиболее архаический) и даже отдельный сюжет. «На пиру у князя Владимира» происходит спор героев, хвастовство одного из них как завязка будущего развития действия и/или счастливое завершение — победа героя, ритуальное «опьянение» победой. На пиру возникают условия и обстоятельства для состязания, возникает особая атмосфера игровой ситуации. Поэтому и алкогольные напитки, и само опьянение героев окружены ореолом сакрального. Приведем одно из типичных описаний княжеского пира:

У ласкова князя у Владимира,
Кабы было пиrowанье — столованье;
А на руських на могущих на богатырей,
А на злых палениц да преюдалых,
А на тих на хресьян да православных,
А на тих на бояр толстобрюхих,

¹ Там же.

А как пир-то идет у них полумира
А как стол-от идет у их полустола,
Кабы день-от идет у их ко вечеру,
А бы солнышко катится ко западу,
Кабы все-де сидят да на честном пиру,
Кабы все-де сидят да пьяны веселы;
Кабы все-де сидят веселешеньки,
Кабы солнышко-батюшко полухмеля,
Как полу-де хмеля стал, полуразума,
А по светлой гриньке стал похаживать,
А ясныма-то оцями стал повываживать,
Тихо-смирненную речь стал выговаривать:
<...>
А бы все сидите у меня поженены¹.

Это вполне укладывается в архаически-этикетное поведение героев. Более того, эпический пир у князя генетически восходит к древнейшим формам состязания. Он не только создает атмосферу игровой ситуации, но и наиболее ярко воплощает собой один из древнейших типов игры — «агон» (соревнование, борьба). Пир — это и идеальная атмосфера, в которой происходит награждение победителей, установление превосходства одного героя над другим и воздаяние ему чести и награды. Одним словом, это одна из типичных форм «потлача», изображение которого стало «общим местом» русской эпической поэзии, форма, сохранившая в себе древнейшие черты древнерусского праздничного этикета. При этом априори надо полагать, что условность игры должна заведомо приниматься участниками (или носителями традиции) как реальность.

Сводить пьянство к обычаю и характеризовать его как явление этикета, исторически восходящего к ритуальным формам дохристианского языческого поведения, — значит заведомо упрощать феноменологическую его сущность, то есть рассматривать явление в двух плоскостях: 1) бытовой; 2) как рудимент прошлого высокого ритуализированного поведения².

¹ Ончуков Н. Е. Печорские былины. С. 36 (сюжет «Данило Староильевич»).

² Байбурин А. К., Топорков А. Л. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 154.

Вместе с тем лишать пьянство и саму природу этого явления духовной и художественной значимости — значит исключать его из ряда такой деятельности, которая называется творчеством. Как известно, игра несомненно способствует проявлению творческих сил.

«Пьяный как бы переносится в иную реальность, он выглядит так нелепо, потому что ведет себя не по законам этого мира. В поиске иного состояния и высшей свободы, выхода из круга повседневности, очевидно, и кроются психологические истоки пьянства»¹.

«Кабак» и «голь кабацкая» в былинной тематике и образной системе кажутся привнесенными как бы извне. Они продукт более поздней эпохи и явно не синкретического народного сознания.

Книжная традиция «эпический пир» заменила кабаком. С позиций христианской морали «кабак» превратился в преисподнюю на земле, а «голи кабацкие» — в великих грешников. Поэтому игровой характер этого явления иного свойства, он более сложен и представляет собой «сниженную» разновидность роковых игр — игр в судьбу, свойственных культуре более позднего времени. Отражение этих форм игры в русских былинах непосредственно связано с поздним типом апокалиптического сознания — например для старообрядческого мировоззрения.

Этим объясняется возникновение героя-богатыря из среды «кабацких голей» по имени Бутман Колыбанович, Васька Захаров, а в классических сюжетах — Василий Буслаев. Но до того как сформировалось это собственное имя пьяницы в мире былинных персонажей, появляется известная социальная группа — «кабацкие ярыжки» и место их обитания — кабак.

Как явление пьянство имеет несколько другие генетические корни. Несомненно, тема пьянства, топос кабака, образ пьяницы родились в недрах книжной традиции и первоначально были окрашены в тона христианской дидактики. Древнерусские книжные тексты (слова, поучения, повести против пьянства) явились источником темы пьянства в народной устной и письменной литературе.

¹ Там же.

В народной словесной культуре пьянству в дидактических текстах была дана своя оценка. Такой подход можно объяснить только с точки зрения игровой деятельности.

В древнерусских текстах само пьянство и пьяный, как правило, осуждались, если не считать одного известного текста, сделанного в духе демократической сатиры, — «Повесть о бражнике». Опорным же среди текстов, на который ориентировались создатели устных произведений, конечно, был духовный стих «О пьянице» (Василий Кесарийский). Он повествовал о том, как Василий Великий должен был искупить свой грех пьянства, чтобы попасть в рай. В словах Богородицы в этом стихе звучит наставление:

Рече Пресвятая Богородица:
Свет Василие Кесаримския великий чудотворец!
Не велено хмельного питья испивати
Ни попам, ни архиереям,
Священным иереям
Церкви божии соблюдать;
Пономарю подобает
У притвора церковного со жезлом стояти,
Не велено пьяницу в церкви пуцати,
Пьяница идет в церковь не обиходом,
Пьяница молитвы не сотворяет
И лица пьяница не перекрещает,
Пьяница в церкви стоит — ни Бога страшится,
Господу Богу не молится,
Только Господа на гнев приводит.
Пьяница в церкви священников ругает,
Ругает — пересмекает,
Всем народом пьяница помущает;
Который человек над пьяницей посмеется,
Поглумится пьяница.
Не велено с пьяницей на пути встречаться,
Велено от пьяницы в сторону сторониться.
Который человек с пьяницей станет говорить,
Пьяницу на ум наставляти,
Только пьяницу добру не научит,
Только пьяницу раздражит,
Пьяница на него осердится,

Либо дровом убьет, либо ножом зарежет.
Тот человек сам себе убивец,
Та душа навеки погибает,
Тьмы крошечные доставляет...¹

Здесь дается картина антисоциального поведения пьяницы и осуждение его как в высшей степени греховного человека:

Который человек матерным словом избранится? — Пьяница.

<...>

Который человек заутреню проспал? — Пьяница.

Обедню простоял, прогулял? — Пьяница.

Неумытые руки? — Пьяница.

Раннее ядение? — Пьяница.

Пьяница в тине валяется,

Пьяница дьяволом похваляется,

Пьяница ножом поношается,

Пьяница — сребролюбец,

Пьяница — живопродавец,

Пьяница — смертоубивец.

На бою на драке? — Пьяница.

Ложно божится? — Пьяница.

По сторонам свидетелем становится? — Пьяница.

Не видать пьянице Царства Небесного².

Духовный стих дает полную картину падения человека, подверженного пороку пьянства. Он как бы вне мира социума, вне христианской морали. Подобное отношение можно дополнить и распространенными текстами повестей из «Великого Зерцала», где рассказывается о воине Радунгере, великом винопийце. В рукописной традиции была популярна легенда о происхождении винокурения. В «Повести» рассказывается о происхождении пьянства и о процессе винокурения. Интересно, что пьянство здесь расценивается как важное бесовское действие, что в иерархии нечистой силы «пьяный бес» занимает высокое положение у престола Сатаны. Старообрядческая традиция напрямую связывает это явление с наступлением последних дней перед концом света.

¹ Бессонов П. Калики переходные. М., 1864. Т. 6. С. 97.

² Там же. С. 100.

То же самое отношение мы встречаем и в известном «Слове о хмеле», где хмель приобретает облик живого существа и имеет вид персонифицированного порока:

«Аз же ти есмь силен боле всех плодов земных, от корени силна, от племени есмь велика многородна, мати же моя богом сътворена. Имею у себе нозе тонце, а утробу необьядчиву, руце же мои держат всю землю, а главу имею високоумну, а умом есмь не равен ни х кому. А хто дружить ся со мною, а имеет мя осваивати, первое доспею его блудна, а к Богу не молебника, а в нощи не сонлива, а на молитву не встанлива»¹.

В этой сентенции отражено официальное религиозно-нравственное отношение к пороку пьянства.

Кроме того, тему пьянства в книжной традиции связывают с библейскими персонажами Ноем и Лотом. Однако в этих рассказах состояние опьянения не имеет прямого оценочного характера как порока. Напротив, пьянство героев связано с особой ситуацией, имеющей важное значение для последующих событий библейской истории. В одном случае в состоянии опьянения совершается совокупление с дочерьми во имя спасения рода, в другом — пьянство Ноя провоцирует его детей показать свое истинное сыновье чувство. И как результат Хам, посмеявшийся над голым и пьяным Ноем, лишается его благословения. В этих примерах состояние опьянения является средством, при помощи которого постигается провиденциальная сущность тех или иных поступков библейских персонажей. Одним словом, эти тексты принадлежат к ритуальной этикетной ситуации и не имеют ничего общего с текстами назидательного характера и группой книжных текстов, рожденных в сфере смеховой культуры («Повесть о бражнике», «Служба кабаку» и др.).

Итак, действия библейских персонажей Ноя и Лота находятся вне сферы оценки человека; их опьянение связано судьбоносными решениями и поступками начальников рода. Эпически высокий статус персонажей не подлежит историческому комментированию, потому как всё, что касается би-

¹ Памятники литературы Древней Руси второй половины XV в. М., 1982. С. 578.

блейских персонажей и библейской истории, находится вне сферы культуры настоящей, то есть профанной. Подобное представление можно объяснить отношением дизъюнкции. При этом поведение Ноя и Лота может рассматриваться как игра, а всё, что возникает вследствие этого (наказание Хама, продолжение рода) вполне выглядит как «серьезное», так как границы значения «серьезного» определяются и исчерпываются отрицанием «игры»¹.

В другой группе текстов, включая духовный стих «Василий Великий», тема пьянства и образ пьяницы развенчиваются как этикетное явление, полностью помещаются в сферу социальных явлений и имеют статус греховного и низкого, представляя пьяницу как великого грешника. Находясь в сфере морально-нравственной и социально-бытовой, пьянство и пьяница получают статус самостоятельной темы и статус персонажа, как бы освобождаясь от синтетического и этикетного облика дохристианской культурной традиции, где пьянство и состояние пьяного человека выполняло лишь функцию признака или мотива поступка — то есть было одной из характерных или нехарактерных черт свободной деятельности родового человека или бога.

Книжная христианская традиция лишь «облекла в плоть» пьяного человека, а само пьянство превратила в социально значимое и бытовое явление в жизни древнерусского общества. Священное состояние опьянения превратилось в азартную игру с участниками-пьяницами, где на кону поставлена одна ставка, цена которой или горькая судьба пьяницы, или жизнь после смерти².

Характеризуя опьянение как состояние экстаза, «всякая победа, — как пишет Й. Хейзинга, — репрезентирует, то есть реализует для победителя торжество добрых сил над злом и благо той группы, которая этот акт совершает. Отсюда следует, что подобно состязаниям в силе, ловкости или хитрости, чисто

¹ Хейзинга Й. *Homo Ludens: Опыт определения игрового элемента культуры*. М., 1992. С. 59.

² Там же.

азартная игра на удачу <...> с равным успехом может приобретать сакральное значение, то есть означать и определять волю богов. Можно пойти еще дальше. Понятие шанса, удачи и судьбы, рока в человеческом сознании всегда соседствует с понятием „сакральность“»¹.

Наиболее показательным примером того, как происходило взаимодействие разновременных пластов в художественном мире былины, является сюжет «Илья Муромец и голи кабацкие». Сюжет этот разрабатывает ситуацию игрового поведения Ильи, который появляется в кабаке неузнанным и первый среди эпических героев затевает эту роковую игру.

Исследователи русского богатырского эпоса уже давно обратили внимание на этот необычный сюжет и сделали несколько совершенно справедливых замечаний исторического и социального характера, связав мотив посещения Ильей Муромцем кабака с мотивом ссоры (или бунта) богатыря с князем Владимиром².

Поведение Ильи в кабаке в точности совпадает с типом поведения игрока как пьяницы: вначале он просит денег у «голи кабацкой», чтобы «опохмелиться», затем снимает с себя крест, чтобы заложить его с целью напоить всех «кабацких заседателей». Конфликт и разрешение сложной ситуации заключается в том, что в качестве выигрыша он действительно, в отличие от обычных «голей», «поит» весь мир и выходит в данном случае из этой роковой игры победителем. И, как должное, не роняет своей чести и узнается, то есть вновь обретает свое собственное имя. Кстати, в тексте былины это последняя заключительная строка: певец открывает имя богатыря для своих слушателей, ибо подобный подвиг способен совершить только настоящий герой.

Таким образом, имя Ильи Муромца поднимает тему пьянства в кабаке на эпическую высоту. Посещение кабака, совместное распитие с голями кабацкими превращается в отдельный

¹ Хейзинга Й. Указ. соч. М., 1992. С. 72.

² См.: Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Былинная история. СПб., 1997. С. 110—111.

эпический сюжетный мотив. Интересно заметить, что закрепляет этот мотив как самостоятельный в ряду других финальная сцена этой былины, в которой исследователи усматривают главный конфликт сюжета «о голях» и «о бунте» — пир. Собственно пиру предшествует следующий поступок героя, который вполне укладывается в мифопоэтический контекст поведения богатыря. Вино для общественного пира он добывает самовольно в погребе. Коррелируя образ погреба с известным рядом мифологических образов «колодца», «чрева», эротическим образом «дыры», «рта», разинутой пасти сатаны («адова пасть»), а также с более сильным выражением мифологического значения смерти — поглощения, богатырь здесь играет роль настоящего культурного героя. Так что в целом мотив пира с кабацкими голями получает действительно выразительный мифопоэтический контекст¹.

Так и есть в нашем сюжете: сказители ориентированы на мифопоэтический код «пира» и образ богатыря Ильи Муромца, развязка предугадана и весь смысл заключается в остроте сюжетной коллизии, что еще более обостряется таким игровым приемом, как скрывание имени героя до завершения игры.

В более сложных типах игры главенствует парадигматический принцип. Это «Мимикрия» (трансвестические измены), «Илинкс» (опьянение, хмель). «Здесь играют не элементами грамматики или словаря, здесь игровыми камнями служат целые дискурсы, шаблоны поведений, интеракциональные формы и правила сообщений и т. п.»².

Но этот сюжет, закрепляясь в эпической традиции как один из подвигов богатыря, конечно, потребовал и введения особого типа богатыря — пьяницы. Выполнить эту функцию Илья не мог, хотя он был способен совершить этот подвиг. Здесь требовался герой иного плана — герой-фаталист.

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 365.

² Хансен-Леве О. Искусство как игра: Некоторые признаки лудизма между романтизмом и постмодернизмом // Литературоведение XXI: Анализ текста: Метод и результат. СПб., 1996. С. 19.

Происхождение его, как можно предполагать, шло через усвоение духовного стиха «Василий Кесарийский». Подобная аналогия возможна в результате поэтической пародии. Осуждение в былине сменяется восхвалением за умение пить. Не поэтому ли многие былинные сюжеты с кабацкой тематикой связаны с именем былинного героя Васьки: Васька-пьяница, Васька Игнатьев, Васька Захаров (в пародии)? Однако это имя все же имеет окказиональное значение с опорой на пародийный элемент относительно наиболее высокой ипостаси этого имени — Василия Великого.

Можно предположить, что, называя сына Василием, мы определяем для него и известную судьбу.

Таким образом, «агон», о котором мы упоминали в связи с эпическим пиром, уступает место более сложным формам игровых ситуаций¹.

¹ По теории Роже Кайо различаются следующие типы:

1) «агон» (соревнование, борьба), соответствующий, по нашему представлению, ранней стадии игровой эстетики, рождению непосредственно игровой ситуации. Как мы попытались показать на сюжете Ильи Муромца и «голей кабацких», в состязании с князем, в противопоставлении пира с «кабацкими голями» и кабака княжескому пиру и возникает особый сюжетный мотив в эпической традиции;

2) «алеа» (азартная игра, дословно «игра в кости»).

Это типы игры, «ориентированные на код как системность, где пра-вила, грамматика и, в частности, синтагматика игры доминируют над парадигматическими элементами, значение или символичность которых отступают на задний план» (см.: *Caillois R. Les jeux et les hommes. Paris, 1958. Цит. по: Хансен-Леве О. Указ. соч. С. 19).*

Д. Г. Кикнадзе
(Санкт-Петербург)

**«ВПАСТЬ В ПРЕЛЕСТЬ»
ПО-БУДДИЙСКИ.**

**По материалам сборника
японской прозы сэцува
«Удзи сюи моногатари»**

В японской литературе чуть больше пяти веков просуществовал жанр короткого назидательного рассказа *сэцува*. Появился он почти одновременно с распространением буддийской веры в Японии и постепенно завоевал популярность среди населения столицы Хэйанкё (совр. Киото) и провинции. Сборник историй *сэцува* «Удзи сюи моногатари» («Рассказы, собранные в Удзи», XIII в.) представляет собой 194 рассказа, на первый взгляд не связанных по смыслу. Однако компоновка сборника вполне отвечает исконным требованиям жанра: проповедник рассказывал сначала страшную историю о грехопадении, приводя слушателя в ужас, а затем утешал его забавным случаем из жизни известной личности. Подобная психотерапия провоцировала совесть, стыд или страх, а также радость и смех. Религиозные переживания — важная составляющая рассказов жанра *сэцува*. Однако в разные времена существования жанра акценты смещались. Интересно, какие яркие эмоции испытывали герои сборника «Рассказы, собранные в Удзи»? Что приводило их в восторг и восхищение?

Безусловно, принимая во внимание специфику эпохи (речь в произведении идет о разных событиях конца XI — начала XIII в.), мы наблюдаем экстаз религиозного характера, восторги и переживания, связанные с буддийским божеством, чудом, связанным с миром буддийского пантеона. Это неоспоримый факт, так как японское население той эпохи дышало новой верой, знакомилось и постигало ее азы.

Экстаз персонажей «Удзи сюи моногатари» можно определить скорее всего как состояние крайне негативного характера, деструктивного, часто влекущего за собой смерть. Оно идентично православному понятию «прелести», то есть заблуждению, слепой вере в увиденное чудо или в свои чудесные способности.

В православной аскетике детально изучено понятие «прелести», ее причины, а на примерах из святоотеческой литературы дается полная классификация видов ее проявления. В научном сообществе востоковедов обычно не приветствуется тяга к сравнению двух противоположных религий, таких как христианство и буддизм, однако в данном случае целью исследования является не сравнение двух религий, а использование термина «прелесть» и разработанной на протяжении многих веков методики изучения этого понятия.

В православном богословии «духовной прелестью» обозначается духовная болезнь человека, когда он, будучи ослеплен самомнением, гордыней, самообманом и мечтательностью, начинает считать себя выше окружающих, превозносит себя и свои поступки. В том числе состояние «прелести» может наблюдаться у людей, вставших на путь подвижничества, когда они чрезмерно и без надобности усердствуют в молитве и в иных душеполезных, на их взгляд, занятиях, начинают гордиться собой, выставляя свою набожность напоказ. В таком состоянии человек воображает себя избранником Божиим, прорицателем, целителем, а также способным видеть чудесные явления и святых. Однако явления эти ложные: человека в состоянии самомнения атакуют демоны под видом ангелов и святых. В православной литературе сохранилось немало примеров подобных ложных явлений со стороны демонов, которые часто заканчивались плачевно для человека, поддавшегося их ложному очарованию¹. Если учитывать, что нас интересует состояние, свойственное любому человеку, вне зависимости

¹ Зенько Ю. М. Прелесть: состояние духовной прелести: Электронный словарь по христианской антропологии и психологии. URL: <http://oprelesti.u/index.php/chto-takoe-dukhovnaya-prelest/194-sostoyanie-dukhovnoj-prelesti> (дата обращения: 15.04.2015).

от принадлежности к той или иной религии, получается, что при анализе японских средневековых сюжетов впервые будет сделана попытка воспользоваться уже сложившейся, хорошо разработанной методикой исследования подобного психоэмоционального состояния человека. В конкретном случае человек для нас — простой мирянин, житель средневековой Японии, часто подвижник, имеющий собственное представление о вероучении.

Сборник «Удзи сюи моногатари» содержит описание восторга и восхищения тем или иным религиозным ритуалом. Таким образом, у нас появляется возможность судить о духовном уровне японцев XI—XIII вв. и об их религиозной грамотности. Однако важно понимать и специфику указанных выше хронологических рамок: конец XI в. был ознаменован всеобщей паникой и эсхатологическими настроениями в народе — начинался период упадка буддизма, обозначаемый термином «маппо» («конец Закона»)¹. С XI в., когда в буддизме наметился общий кризис, даже к монахам не предъявляли больших требований, а верующим было достаточно обратиться за помощью к будде Амиде с короткой мантрой-нэмбуцу: «Наму амида буцу» («Слава будде Амиде»). Именно в это время получает огромное распространение культ будды Амиды и бодхисаттвы Дзидзо, спасающего грешников из пекла ада без особых на то условий со стороны верующего. Подобная практика предлагалась в первую очередь простому народу, а не образованным аристократам и монашеству. Последние не приветствовали «легкий путь» в силу образованности и предпочитали сложные практики и паломничества. Простая же паства слишком буквально восприняла предложенный выход из ситуации и стала слепо и бездумно творить мантру будде Амиде и отовсюду ожидать знамений и чудес. Эти ожидания также были вызваны и тяжелым экономическим положением простого люда — если учитывать тот факт, что полное обеспечение безмятежного существования аристократов происходило полностью за счет тяжелого труда

¹ Трубникова Н. Н. Представления о «конце Закона» и почитание Майтрейи. URL: <http://trubnikovann.narod.ru/Heian16.htm> (дата обращения: 28.03.2015).

простого населения столицы и провинций. Надежда на отдохновение и радостное существование, хотя бы в потусторонней жизни, окрыляла мирян, подвигая их на усердие в молитвах.

Герои рассказов «Удзи сюи моногатари» не только простые монахи и отшельники, но и миряне, объятые одним страстным желанием достичь рая будды Амиды. Так, в рассказе «Про то, как злой дух подшутил над отшельником, усердно творящим молитву будде Амиде» фанатично верующий престарелый отшельник безостановочно творит мантру-нэмбуцу: «Свои дни он проводил не в трудах, а лишь в молитве будде Амиде, поскольку ни о чем другом отродясь и слыхом не слыхивал»¹. Этот отшельник вместе с молодыми последователями основал высоко в горах молельню и доживал свои дни в надежде на милость будды Амиды и на перерождение в Чистой земле. Отшельнику приходит откровение во сне: небожители предупредили его о своем визите и дали «задание» творить нэмбуцу еще больше и тщательнее (в чем видна открытая издевка над бедолагой), омыть статую, окурить благовониями, осыпать все цветами. Описание явления отшельнику божеств изобилует буддийской символикой: тут и ослепительный свет, и золотое сияние, и лотосовый трон, и пурпурное облако для перенесения верующего в райские кущи. Описание восторженного состояния верующего носит уже саркастический оттенок: «Отшельник даже поклонился до самой земли, при этом так высоко задрав зад, что зад теперь выглядел словно голова, к тому же он умудрился порвать свои четки»². Он смешон и заранее обречен: много позже, лишь на пятый-шестой день, его, «улетевшего на облаке с божествами», обнаружат связанным веревкой и обезумевшим на верхушке дерева в ущелье. Он умирает глубоко разочарованным в любимом божестве, так и не придя в нормальное состояние. В концовке рассказа предполагается, что это были проделки Тэнгу (синтоистского демонического персонажа, известного противника буддизма).

¹ Удзи сюи моногатари / Сост., пер. и коммент. Кобаяси Ясухару, Масуко Кадзуко. Токио, 1996. С. 415. (Библиотека-серия «Синхэн нихон котэн бунгаку дээнсю»; Т. 50). 宇治拾遺物語.日本古典文学全集50. 東京:小学館, 1996.

² Там же.

Второй случай экзальтированного состояния при виде божества также происходит с пожилым отшельником, удалившимся в горы со своим мальчиком-прислужником (история «Про то, как охотник пустил стрелу в бодхисаттву»)¹. Отшельник многие годы практиковал чтение Лотосовой сутры и с восторгом рассказывает забредшему в его горную хижину охотнику о регулярном явлении ему бодхисаттвы Фугэн верхом на слоне². Он уговаривает охотника разделить с ним его радость, когда божество в очередной раз посетит его обитель. Ближе к ночи все, включая охотника (человека, априори отягощенного грехом убийства живых существ), наблюдают явление сияющего божества, медленно приближающегося верхом на слоне к верующему. Отшельник ожидает бодхисаттву со слезами умиления. Охотник же берет на себя миссию по развенчанию мифа о Фугэн, решив, что ему, грешнику, не дано видеть подобного чуда, а значит, это волшебство. По этой причине он пускает стрелу в «божество», которое моментально прекращает излучать сияние и с ревом падает в пропасть. Горю и ужасу отшельника нет предела. Наутро на дне пропасти обнаруживают окровавленного мертвого барсука-оборотня, пронзенного стрелой охотника.

В рассказе «Про то, как монахиня лицезрела Дзидзо» речь идет о престарелой монахине, что выбрала объектом своего почитания бодхисаттву Дзидзо — заступника грешников, попавших в ад³. Она явно помешалась умом — ходит повсюду с расспросами, не видел ли кто Дзидзо. Ее дурачат, называя ей место проживания Дзидзо — только не бодхисаттвы, которого она так мечтает увидеть воочию, а простого деревенского мальчика с похожим именем. Отыскав его, она падает ниц перед ним и поклоняется ему, словно божеству. Дзидзо-мальчик случайно касается лба монахини хворостинкой, и в тот же момент из места прикосновения проливается свет. Монахиня понимает, что наконец-то нашла Дзидзо, которого так долго искала среди

¹ Там же. С. 267—269.

² Бодхисаттва Фугэн — воплощение просветления в эзотерическом буддизме. Входит в триаду будды Амиды, изображается верхом на белом слоне.

³ Удзи сюи моногатари. С. 50—52.

людей, и умирает с радостными восклицаниями и улыбкой на лице.

Созерцание чудес приводит верующего в восторг — и это выражается в особых телодвижениях (непрестанных поклонах, коленопреклоненных позах, слезах умиления, восклицаниях). Такие верующие находятся на грани душевного помешательства. Так, буддийский художник Ёсихидэ в рассказе «Про то, как живописец Ёсихидэ радовался при виде своего горящего жилища» не стал тушить пожар в своем доме и спасти семью, а застыл в трансе при виде огня¹. Он наконец-то понял, как достоверно изобразить пламя вокруг статуи божества — защитника буддизма Фудо-мёо. Люди недоумевали, почему же он бездействует... ведь никто не мог понять, что Ёсихидэ уже больше тридцати лет неправильно рисовал язычки пламени вокруг Фудо-мёо и только сейчас ему открылась истина. В данном случае экстаз Ёсихидэ выражается в полном бездействии, в молчаливом трансе².

И тем не менее не всегда только демон являет ложное чудо — и среди людей находились любители манипулировать чувствами простых верующих. В первую очередь это бродячие монахи-самозванцы, которые одурачивали публику ради наживы или забавы.

Один бродячий отшельник ходил по дворам, похвалялся своими подвигами, рассказывал о дальнейших планах и заодно кланчил денег на пропитание (история «Про заклинание, хранящееся во лбу у монаха»)³. На лбу его слуга одного из поместий заметил глубокую, едва затянувшуюся рану. Как сообщил сам отшельник «голосом, исполненным благолепия», там, во лбу, хранится молитва о спасении всех живых существ! Получается, что он — живоеместилище для святыни, только он один заслужил такую честь — быть чем-то вроде ступы, буддийского реликвария. Однако из толпы зевак выделяется молодой слуга, узнавший в «монахе» любовника жены литейщика. Выясняется,

¹ Удзи сюи моногатари. С. 114—115.

² Эта история *эцува* впоследствии получила отражение в новелле Рюноске Акутагава «Муки ада» (1918).

³ Удзи сюи моногатари. С. 34—35.

что бедолагу искалечил литейщик, заставший его со своей женой. Та самая рана на лбу оказалась раной от удара мотыгой. Толпа дружно расхохоталась, а разоблаченный «монах» поспешил скрыться.

Другой монах-попрошайка жалостливо рассказывал придворному сановнику о том, как он отрезал свой «источник страданий», чтобы прекратить круговращение жизни и смерти (история «Про то, как тюнагон Моротоки обнаружил „сокровище“ монаха»)¹. Ничего не понявший сановник приказал слуге обследовать попрошайку: слуги задрали его монашеское одеяние, но в промежности, кроме холщового мешочка, ничего не увидели. При более тщательном обследовании оказалось, что монах запрятал свой «источник страданий» в мешочек и так дурачил людей, выпрашивая подаяние. Реакцией на разоблачение стал безудержный смех и катание по земле. Концовка рассказа гласит: «Этот монах был не в своем уме!».

Последняя история из той же категории рисует нам монаха, который с важным видом готовится к ритуалу самоутопления — новомодному в те времена ритуалу самопожертвования ради достижения рая будды Амиды (история «Про то, как монах разыграл свое утопление»)². Долгое время он находился в монастыре для ритуала очищения и теперь направлялся к месту обряда, продираясь сквозь толпу. Толпа осыпала его цветами и рисом, а он почему-то ворчал вслух: «Уж лучше бы не разбрасывали рис попусту, а собрали и отослали бы на мое имя в такой-то храм!». Затем он заставил толпу ждать: по его подсчетам, пока рано входить в воду — врата рая еще закрыты. Его поведение удивило некоторых собравшихся: неужели для вхождения в рай существует определенное время? Войдя наконец в воду, монах споткнулся, захлебнулся и начал неистово барахтаться. Ему помогли выплыть на берег, он поблагодарил своего спасителя и пообещал упомянуть его имя в раю Амиды, но в следующую минуту уже бежал во всю прыть вдоль берега. Толпа наконец поняла, что ее одурачили — и со злости кидала

¹ Там же. С. 35—37.

² Там же. С. 352—354.

в него камня. Бедолаге разбивают голову, а позже выясняется, что он уже неоднократно разыгрывал верующих в самых разных местах страны.

В подобных историях описание толпы также заслуживает особого внимания: кого здесь только нет: и аристократы на наряженных повозках, и фрейлины, и разнообразный простой люд, пришедший поклониться божествам. Любая выходка манипулятора — будь она безобидной или вполне продуманной — находит своего зрителя. В толпе непременно найдутся те, кто благоговейно ожидает чуда, но всегда находится и тот, кто берет на себя миссию по развенчанию обмана или чародейства. Обычно это смельчак из числа торговцев или ремесленников (реже — аристократ, обладающий даром предвидения). Считалось, что лишь человек высшего сословия и с хорошим духовным образованием умеет распознавать колдовство. И тут для нас будет любопытен рассказ «Про то, как на дереве хурмы будда появился» — про то, как сам будда восседал на дереве хурмы и пять-шесть дней кряду собирал толпы зевак¹. Лишь аристократ, Правый министр, был уверен, что колдовство не может длиться так долго: разогнав толпу паломников, он принялся неотрывно смотреть и выжидать.

Тогда, спустя некоторое время, Будда, который до недавнего времени осыпал цветами и излучал сияние, изнуренный чрезмерным людским бдением, свалился наземь в виде громадного ястреба со сложенными крыльями. На его трепыханье сбежалась ребятня и забила птицу насмерть. А министр лишь молвил: «Так я и думал!» — и вернулся обратно.

Как предполагается в тексте рассказа, по причине благородного происхождения и высокой образованности только ему, министру, было дано разглядеть ложное чудо.

Интересно, что составитель «Удзи сюи моногатари» не критикует и не осуждает таких героев, а скорее по-доброму посмеивается над глупостью и невежеством верующего, а то и всей толпы. Автор высмеивает все формы доверчивости, легковерия,

¹ Удзи сюи моногатари. С. 102—103.

благочестивой наивности и бессильного смирения перед судьбой. Цель автора — не грубо высмеять заблуждавшегося верующего, а всего лишь как можно более нелепо описать своего героя. Читателю он оставляет право самостоятельно сделать вывод о том, что искушение попасть в сети дурных сил велико и простому человеку надо проявлять осторожность при созерцании чудесного явления божества. Что касается дидактизма, присущего жанру *сэцува*, то именно в «Удзи сюи моногатари» впервые тон морализаторства смягчен или отсутствует вообще. А может, как раз эта насмешка и ирония и есть выражение осуждения автора (человека явно из аристократических кругов). Стоило ли изобличать простой народ в пору, когда религия превратилась в средство достижения личных целей, нечто приземленное и выгодное?

Как показывает исследуемый материал, в эпоху упадка буддизма вероучение подстраивалось под потребности простолюдинов, а божества обмирщались настолько, что их искали среди живых людей, от них требовали материальных благ и ожидали скорейшего исполнения молитв. Всеобщее поощрение к упрощению ритуала, обнадеживающее простой люд, породило сомнение и уверенность в созерцании ими божеств, обретении чудесных способностей молиться за свою страну или исцелять хворь. Пожалуй, восторженное состояние персонажей японского произведения XIII в. несет лишь деструктивный характер, не соответствующий укоренившемуся в европейской философии.

О. Ю. Панова
(Москва)

**«И ВОСКЛИКНУЛИ ВСЕ:
„АЛЛИЛУЙЯ!“»**

**Экстаз и метанойя в американских
духовных автобиографиях
и признаниях преступников
XVIII — начала XIX в.**

Существует распространенное представление о негритянской (черной) церкви США как шумной, экстатической, и связывают это обычно с африканским темпераментом, свойствами черной расы. Тем не менее этому есть иное, социокультурное объяснение — исторические условия, в которых происходила христианизация черных невольников в Америке.

В течение первого столетия колонизации Северной Америки не предпринималось особых усилий для крещения и обращения в христианство черных рабов. В 1693 г. Коттон Мэзер создал религиозное «Негритянское общество» (Society of Negroes), а в памфлете «Христианизация негров» (The Negro Christianized, 1706) обосновал необходимость крещения и обращения рабов. С 1701 г. миссионерской работой среди негров и индейцев стало заниматься организованное под эгидой англиканской церкви «Общество по распространению Евангелия» (Society for the Propagation of the Gospel)¹. Однако эти усилия не идут ни в какое сравнение с достижениями ревивализма. Массовая христианизация африканцев приходится на эпоху Первого религиозного пробуждения 1730—1750-х гг. Негры, как свободные, так и рабы, слушали проповеди Джонатана Эдвардса, Джорджа Уайтфилда и «апостола Виргинии» Сэмюэла Дэвиса,

¹ Об этом см., например: *Greene L. J. The Negro in Colonial New England, 1620—1776. New York, 1942.*

которые всегда пользовались огромным успехом у цветной аудитории¹. Особенно важной фигурой в деле обращения негров стал основатель методизма Джордж Уайтфилд, не принимавший рабство как богопротивное установление и состоявший в тесном общении с кругом Селены Хастингс, герцогини Хантингтон (1701—1791), которая покровительствовала миссионерам, обращавшим негров и индейцев, а также многим знаменитым чернокожим литераторам и общественным деятелям (Гусавус Ваза, Укосо Гроньосо, Филлис Уитли и др.).

Характерные особенности «черной церкви» в Америке (повышенный градус эмоциональности и шумный характер богослужения, активное участие паствы, частые случаи транса среди прихожан, проповедь, основанная на «эмоциональном заражении», «буйство воображения» и пристрастие к чувственной конкретике) связаны не столько с «африканским темпераментом» и пережитками африканских культов, сколько и главным образом с тем фактом, что христианизация негров происходила в условиях Первого религиозного пробуждения в Англии и колониях (1730—1750-е гг.). В итоге именно ревивализм определил облик «черной церкви» в США, а также специфику связанных с ней литературных жанров.

В период ревивалистского Первого пробуждения пользуются популярностью духовные автобиографии и признания преступников, соотносящиеся друг с другом как позитив и негатив одного и того же фотоснимка.

Духовная автобиография обычно начинается с основных сведений о повествователе, затем следует рассказ о «жизни во грехе», предшествующей обращению (conversion). Обращение — это кульминация и содержательный центр повествования. Его отличительные черты — внезапность, необратимость и тотальность. Это метанойя, «перемена ума», смерть прежнего (ветхого) человека и рождение нового. Обращение сопровождается болезнью духовного характера, облегчить которую бессильны лекари, врачующие тело. «Врачом» становится священник (проповедник), «лекарством» — чтение Писания

¹ См.: Raboteau A. J. *Slave Religion: «The Invisible Institution» in the Antebellum South*. New York, 1978. P. 128—130.

и молитва. За рассказом об обращении следует повествование о новой жизни: благодатное пребывание неопита в богообщении, затем испытания веры, трудности, лишения и, наконец, труды во славу Божию — проповедничество, миссионерство, дела милосердия и т. п. Завершается повествование проповедью, кратким назиданием или призывом обратиться к вере. Таким образом, духовные автобиографии служили протестантской Америке аналогом житийной литературы.

Одна из самых ранних духовных автобиографий — «Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим» (1785)¹. Джон Маррант (15.06.1755 — 15.04.1791) родился свободным, посещал школу, где обучился грамоте, затем стал музыкантом и играл на балах, развлекая местных джентри. В 13 лет он услышал проповедь Джорджа Уайтфилда и обратился к вере (это было около 1738 г.). «Повествование...» Марранта — яркое свидетельство таланта Уайтфилда-проповедника и силы его воздействия на слушателей. Однако здесь содержится и свидетельство критического отношения к ревивалистским собраниям, которые казались традиционалистам слишком шумными и даже неприличными: окружающие называют Уайтфилда безумцем, который кричит что-то непонятное, и молодые люди — Маррант и его товарищ — направляются в молельный дом, юмористически воспринимая происходящее, собираясь позабавиться и развлечь окружающих — сыграть на валторне прямо посреди собрания. Однако один взгляд проповедника и одна фраза, сказанная им, вызвали колоссальное душевное и физическое потрясение, которое навеки изменило личность Марранта:

«Итак, мы вошли, с немалым трудом протиснувшись в двери. Я расталкивал людей, пытаясь снять с плеча валторну и сыграть на ней; в этот момент мистер Уайтфилд объявил тему своей проповеди; оглядывая собравшихся, он посмотрел прямо на меня, указал на меня пальцем и молвил: „Приготовься к сретению Бога твоего, Израиль!“²

¹ *Marrant J. A Narrative of the Lord's Wonderful Dealings with John Marrant, a Black... / Arranged, Corrected and Published, by the Rev. Mr Aldridge. London, 1785.*

² Амос 4:12.

Господь придал его словам такую силу, что я упал на пол, словно пораженный громом, и пролежал так полчаса, лишившись чувств и дара речи. Когда я очнулся, возле меня хлопотали двое мужчин и какая-то женщина брызгала водой мне в лицо <...> хотя я пришел в себя, слова, которые я услышал от священника, вонзались в меня, словно острые мечи, и в довершение моего несчастья я чувствовал, что возле меня рыщет диавол. В отчаянии и стеснении духа я отчаянно возопил среди собрания... Когда все разошлись, мистер Уайтфилд <...> поспешно подошел ко мне и произнес такие слова: „ГОСПОДЬ ИИСУС ХРИСТОС наконец нашел тебя“».

Маррант, упавший замертво в молельном доме, потом несколько дней не мог встать с постели, ощущая себя тяжело больным. С одра его поднимает Уайтфилд, который приходит для совместной молитвы с обращенным:

«...мы упали на колени, и он опять стал молиться, и в конце его долгой молитвы Господь умилился и освободил мой стесненный дух, и я исполнился великой радости и восславил Господа, который обратил мою печаль в радость, наполнив душу миром и любовью»¹.

Духовная автобиография «Краткий рассказ о жизни, путешествиях, опыте и евангельских трудах Джорджа Уайта, африканца» (1810)² также содержит все основные элементы: пребывание в узах рабства, в унынии, отчаянии и служении греху; момент обращения, почти дословно напоминающий обращение Марранта: Уайт, слушая проповедь, при словах: «Уже и секира при корне дерев лежит» — падает без чувств, затем долго выздоравливает и присоединяется к методистской общине. «Краткий рассказ <...> Джорджа Уайта» отличается обилием записанных видений, которые посещали рассказчика. В их основе всегда лежит библейская образность: видения ада и огненного озера,

¹ *Маррант Дж.* Повествование о чудесах, содеянных Господом с Джоном Маррантом, чернокожим / Пер. с англ., примеч. О. Ю. Пановой // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. Сер. III: Филология. 2012. № 2. С. 124—125.

² *White G.* A Brief Account of the Life, Experience, Travels, and Gospel Labours of George White, an African Written by Himself, and Revised by a Friend. New York, 1810. URL: <http://docsouth.unc.edu/neh/whitegeo/whitegeo.html> (дата обращения: 14.04.2015).

света и ангелов, овец, чающих пастыря. Видения — отличительная особенность духовного облика настоящего пастора и проповедника; они являются знаками избранности, приобщенности к духовным тайнам. Этот топос, присущий американской духовной биографии, сохраняется на протяжении всей дальнейшей истории негритянской словесности — достаточно припомнить автобиографический роман Зоры Нил Херстон «Следы в дорожной пыли» (*Dust Tracks on a Road*, 1942), где рассказывается о видениях, с детства посещавших будущую писательницу, или видения Невидимки в прологе к знаменитому роману Р. Эллисона «Невидимка» (*Invisible Man*, 1952).

«Повествования об обращении» дополнялись «признаниями преступников»¹, которые также носят назидательный характер (хотя здесь присутствует больший элемент сенсационности), представляя собой «жития великих грешников». Признания записывались со слов осужденных на смерть преступников и подвергались литературной обработке. К исходу XVIII в. складывается жанровый канон признаний. В начале рассказчик сообщает краткие сведения о себе и о начале порочного пути. Далее следует стандартный набор пороков и первых преступлений — воровство, блуд, пьянство, игра. Затем рассказчик описывает наконец свое главное, самое ужасающее преступление, после чего следуют поимка, арест, суд и приговор. В заключение преступник испрашивает у всех прощения, просит молиться о спасении его души и выражает надежду на то, что его страшный пример послужит предостережением и назиданием.

Общение с силами света и тьмы, как и описание крайних эмоциональных состояний, переживаемых преступником, занимает в «признаниях» немалое место. Эдмунд Фортис («Последние слова и предсмертная речь негра Эдмунда Фортиса», 1794) подробно описывает ужас богооставленности, пережитый в тюрьме; его посещают видения, он слышит ангельские и бесовские голоса:

¹ Жанр, наиболее впечатляюще представленный в знаменитом «Ньюгейтском календаре», первое трехтомное издание которого (*The Newgate Calendar, or The Malefactor's Bloody Register*, 1774—1778) постоянно пополнялось и переиздавалось в XVIII—XIX вв.

«Я думал, что Господь оставил меня, что для меня, который так виноват, нет прощения. Потом, кажется, я впал в забытие, и дыхание было взято от меня, и когда я пришел в себя, казалось, что моя душа отлетела, и возле меня был дьявол, который сказал: «Если бы ты убил жену, я бы забрал тебя». Я ответил: «Нет!». Потом я услышал голос, говоривший: «Господь милостив». Я попытался молиться, но от этого мне стало не лучше, а еще хуже... Утром в воскресенье у меня появилось желание молиться. Сердце мое немного смягчилось, появилась надежда. Я услышал голос, сказавший: «Истинно, истинно, дам ему новое сердце», и мне показалось, что кто-то трудится внутри меня, очищая и просветляя мое сердце. Я подумал, что теперь я могу направить сердечное воздыхание к Господу, и я увидел небесный свет, белее снега, и в этом свете, казалось, великое множество поющих ангелов, в их пении тонули мои стоны и молитвы; и я закричал: «Господи!» — и взглянул наверх, и заметил в углу темницы что-то красное, словно огонь, и подумал, что это диавол... Я почувствовал облегчение; но все же сомневался, может ли Господь и в самом деле помиловать меня, и я хотел снова увидеть свет»¹.

«Метафизическая составляющая» признаний ясно свидетельствует об их тесной взаимосвязи с духовными автобиографиями. Перед нами две версии единого метафизического сюжета о борьбе добра и зла в человеческой душе. Однако духовные борения часто опасно граничат с душевной патологией. Наиболее явно это демонстрирует «Предсмертное признание негра Помпа», записанное судьей Джонатаном Пламмером (1795). Болезнь Помпа, который был подвержен судорожным «припадкам» (видимо, эпилептическим) трактуется как доказательство его открытости внушениям как ангельских, так и бесовских сил. Он убивает своего хозяина Фэрбуша топором, послушавшись соблазняющего голоса, нашептывающего: «Вот подходящий момент! Убей его сейчас! Сейчас — или никогда!»². Дж. Пламмер подчеркивает религиозность Помпа: он постоянно молится, а после преступления, в тюрьме, даже начинает считать, что

¹ The Last Words and Dying Speech of Edmund Fortis, A Negro Man. Printed and Sold at Exeter, ME, 1795. P. 8—10. URL: <http://docsouth.unc.edu/neh/fortis/fortis.html> (дата обращения: 14.04.2015).

² Dying Confession of Pomp, A Negro Man / Penned by Jonathan Plummer, Jun. Newbury Port, MA, 1795. URL: <http://docsouth.unc.edu/neh/pomp/pomp.html> (дата обращения: 13.03.2015).

стал священником: «Когда я только попал сюда, я был черен, как любой негр, но сейчас во мне едва ли осталась даже капля негритянской крови. Моя кровь стала кровью священника, и я почти такой же белый, как мулат»¹.

Примечательно, что чернота символически связывается Помпом с греховностью, и духовное очищение приобретает такой же буквальный смысл, как «отбеливание кожи». Полубессвязный рассказ психически неуравновешенного Помпа тем не менее воспроизводит сложившиеся в культуре расовые стереотипы.

Самый знаменитый текст в этом жанре — «Признания Ната Тернера» (1831) — демонстрирует как сохранение «несущих элементов» канона, так и новаторские моменты. «Признания Ната Тернера» отличаются радикальной новизной тематики и необычностью персонажа (тема — бунт рабов, герой не просто преступник — убийца или вор, — но бунтовщик, лидер восстания). Вступление и заключение написаны от лица Томаса Грея, адвоката, посетившего Ната перед казнью и записавшего его признания; основной текст — это записанные Греем слова Тернера.

Томас Грей создает сложный, амбивалентный образ Ната. Он описывает его как выдающуюся личность, подчеркивает его религиозность, природный ум, решительность и твердость характера и вместе с тем повторяет, что Нат — *законченный фанатик*, уверенный в своей правоте, отмечает неадекватность его эмоциональных реакций — спокойствие, с которым он повествует об учиненной им резне, и *«исступленное выражение» его лица*².

Собственно повествование Ната Тернера отчетливо распадается на две части. Первая строится на основе жанрового канона духовной автобиографии: рассказчик скупое дает событийную биографическую канву, «разбавляя» повествование редкими фактами своей насыщенной духовной жизни. Тернер

¹ Ibid.

² The Confessions of Nat Turner, the Leader of the Late Insurrection in South Hampton, Va. / As fully and voluntarily made to Thomas R. Gray in the prison... Baltimore, 1831. P. 19. URL: <http://docsouth.unc.edu/neh/turner/turner.html> (дата обращения: 18.03.2015).

подчеркивает провиденциальность своей судьбы; он считает себя пророком, визионером, который находится в прямом общении с духовным миром. Первая часть повествования заполнена рассказами о чудесах, явлениях духов, видениях, откровениях, насыщенными библейской образностью, в особенности апокалиптической, — например видение огромных толп, окружающих Голгофу, распятого Христа и крови Спасителя в виде росы, падающей на землю. А 12 мая 1828 г. (дата видения указана точно) Нат слышит с небес *великий шум* и глас, объявляющий, что «древний змий выпущен на волю, Христос сложил иго, которое он нес для искупления людей», и теперь Нат должен «взять его иго и воздвигнуть брань на змия»¹. Апокалиптические откровения несут в себе и смысл, касающийся расовых отношений и миссии Ната как главаря восстания:

«...мне было видение — и я узрел белых духов и черных духов, ведущих между собой брань, и вот, солнце померкло, и гром прокатился по небесам, и потекли реки крови — и услышал я глас, вещавший: „Се, твоя победа, и ты призван узреть ее, и да придет она, трудная или легкая, и ты сделаешь ее явной“»².

Началу восстания предшествует знамение — солнечное затмение в феврале 1831 г.

Стиль второй части, повествующей о бунте и кровавой резне, учиненной восставшими, резко контрастирует с первой. Фразы становятся короткими, рублеными, рассказ — лаконичным и прозаически-конкретным. Контраст между прозаичным стилем и жутким содержанием рассказа сообщает повествованию экспрессивность и обеспечивает сильное эмоциональное воздействие.

Этот выдающийся текст стал особо значимым для американской литературной традиции³. В романе Г. Бичер-Стоу «Дред, история о Великом Мрачном болоте» (1856) Тернер стал прото-

¹ The Confessions of Nat Turner... Baltimore, 1831. P. 10, 11.

² Ibid. P. 10.

³ См.: Nat Turner: A Slave Rebellion in History and Memory / Ed. K. S. Greenberg. New York, 2003.

типом бунтаря Дреда. К образу Тернера обращались авторы так называемого негритянского ренессанса 1920-х — Арна Бонтан, Роберт Хейден. Присутствие двух резко отличных стилей и повествовательных манер в тексте признаний легло в основу интерпретации событий в Виргинии 1831 г., предложенной Уильямом Стайроном в романе «Признания Ната Тернера» (1967): Нат предстает здесь как персонаж с раздвоенной личностью, страдающий от невозможности совместить в одном человеке пророка и полководца, духовидца и политического лидера. Двум противоположным ипостасям натуры Ната соответствуют в романе два разных стиля: язык библейских пророческих книг чередуется с политической риторикой и языком прозаическим, приземленным, конкретным.

Роман белого южанина У. Стайрона, вышедший в разгар расовой войны в Америке 1960-х гг., спровоцировал бурную реакцию черных радикалов-шестидесятников¹, а затем привлек к признаниям Ната Тернера внимание литературоведов-афроамериканистов. Отталкиваясь от зафиксированной Стайроном двойственности стиля, черные критики объясняли ее противоположностью целей рассказчика Ната и его белого соавтора, записавшего и «исказившего» изначальный смысл первоисточника — «черного текста»:

«Повествование описывает становление пророка-бунтаря через акты присвоения (библейских моделей. — О. П.), которые позволили рабу из Саутхэмптона, шт. Виргиния, возглавить что-то вроде священной войны против белых, которых он, видимо, рассматривал как врагов Христа. Однако уже название произведения оказывается первым в целом ряде сигналов, указывающих на внутреннюю расщепленность текста, в основе которого лежит соперничество двух противоположных волей... Признания могут исходить от двух радикально отличных друг от друга личностей — глубоко религиозного, набожного человека, обладающего духовным видением, наподобие св. Августина, — и глубоко развращенного преступника вроде негра Помпа... Нат Тернер, очевидно, хотел, чтобы его признания читались как духовное завещание, свидетельствующее о его верности своей

¹ См.: William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond / Ed. J. H. Clarke. Boston, 1968.

миссии. Томас Грей, прокурор, назначенный судом, записывает повествование так, чтобы оно читалось как ужасная история религиозного помешательства в традиции признаний негра Помпа»¹.

Как белый романист Стайрон, так и чернокожий критик У. Эндриус поднимают один и тот же актуальный для Америки XX в. вопрос: подлинный черный герой — кто он? Маррант или негр Помп? Оба они сосуществуют в Нате Тернере, ставшем одной из архетипических фигур Афроамерики. У. Стайрон утверждает, что негр Помп убивает в Нате духовидца и пророка. У. Эндриус подчеркивает суть тернеровского христианства как воинствующей религии, под знаменем которой ведется священная война против белых. Таким образом, черное христианство Ната становится чем-то вроде черного ислама радикалов 1960-х гг., а Нат идеализируется как герой и мученик.

В. Л. Паррингтон в классической работе «Основные течения американской мысли» говорит о разных способах компенсации и реакции на господство в Америке XVIII в. «пуританской мысли, пресекавшей любое проявление свойственного христианству мистицизма»². Ревивалистские духовные автобиографии и признания XVIII — начала XIX в. входят в этот ряд альтернативных кальвинизму явлений, и в этом их главный смысл для той эпохи. Однако той эпохой их значение для национальной традиции не ограничивается. Наличие «экстатической» составляющей в американской культурной модели черной расы утверждали белые и черные мыслители и писатели — от Т. Джефферсона и Г. Бичер-Стоу до У. Дюбуа, Л. Хьюза, И. Рида. Экстатический опыт, визионерство оказываются тесно связанными как с духовно-нравственными, так и с политическими вопросами, с архетипом героя (пророка-творца-бунтаря-революционера), а также с конструированием идентичности черной расы, знаковыми отличиями которой всегда считались импульсивность, эмоциональность, склонность к экзальтации, истовой религиозности, мистицизму и духовидчеству.

¹ Andrews W. L. To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography. Urbana, 1986. P. 72.

² Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 441.

С. А. Васильева
(Тверь)

ЭКСТАЗ КАК ПОСТИЖЕНИЕ ГАРМОНИИ В ВИДЕНИЯХ Ф. Н. ГЛИНКИ*

Федор Глинка известен не только как автор произведений светского характера, он был религиозным философом, мистиком, увлекался спиритическими явлениями, магнетизмом. Среди опубликованных произведений, отражающих эту сторону его мировоззрения, можно назвать «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе», стихотворные сборники «Опыты священной поэзии», «Духовные стихотворения», поэму «Таинственная капля»¹.

Глинка принадлежал к кругу наиболее значимых литераторов-масонов своего времени. А. Серков, обозначая пять подходов к масонской литературе, относит Глинку к масонской литературной критике, «которая дошла до нас в виде докладов, прочтенных на заседаниях лож вольных каменщиков. Специфика этих докладов заключалась в том, что для профессиональных литературных критиков был важен элемент первоначального ознакомления с положениями своих будущих статей в кругу

* Исследование осуществляется при финансовой поддержке РГНФ, проект 15-14-69001 «Творчество Ф. Н. Глинки в историко-культурном контексте».

¹ Глинка Ф. Н. 1) Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе / Сост., автор ст. и прим. Ю. Б. Орлицкий. М., 2009; 2) Опыты священной поэзии. СПб., 1826; 3) Сочинения: В 3 т. . М., 1869. Т. 1: Духовные стихотворения; 4) Таинственная капля: Народное предание. М., 1871; и др.

единомышленников, „братьев“ по ложе. Отметим в числе „масонских“ литературных критиков для XIX столетия Ф. Н. Глинку, для XX в. Г. В. Адамовича, Н. М. Бахтина, П. А. Бобринского, С. К. Маковского, В. Е. Татаринова»¹. Кроме того, Серков выделяет основные «масонские» группы литераторов, возникшие в России вокруг отдельных лож. Глинка входил в «литературное объединение, сложившееся вокруг петербургской ложи Избранного Михаила и Вольного общества любителей российской словесности»². В числе наиболее активных литераторов-масонов из этой группы исследователь называет П. Н. Арапова, Н. А. Бестужева, Н. П. Брусилова, И. Н. Вольгемута, Ф. Н. Глинку, Н. И. Гнедича, Н. И. Греча, М. Н. Загоскина, П. С. Кайсарова, В. К. Кюхельбекера, А. А. Никитина, А. С. Норова, П. П. Помиан-Пезаровиуса, В. С. Филимонова.

Многие тексты мистического характера (художественные и документальные) Глинка так и не решился опубликовать, часть из них была подготовлена, переписана набело, но осталась в рукописях. К числу таких произведений относятся видения, насыщенные масонской символикой. Глинка верил в существование потустороннего мира, загробной жизни, многие бытовые явления наполнял мистическим содержанием, вкладывал в них пророческий смысл. Целый ряд рукописей он озаглавил как «видения», «слова и видения», «из записок видящего». В Государственном архиве Тверской области (ГАТО) хранится 15 рукописей, имеющих отношение к этому жанру³. Сны Глинка рассматривал как один из способов познания жизни, ее внутренних законов. Видения же являлись у него пограничным состоянием между сном и бодрствованием.

Одна из рукописей, хранящихся в ГАТО, названа Глинкой «Слова и видения. Из записок видящего» (ГАТО. Ф. 103. Ед. хр. 1033). Это сборник видений одного человека, хотя тексты оформляются по-разному: иногда описание дается от первого

¹ Серков А. Масонство и литература. URL: [http:// memphis-misraim.ru/library/articles/masonstvo-i-literatura/](http://memphis-misraim.ru/library/articles/masonstvo-i-literatura/) (дата обращения: 30.06.2015).

² Там же.

³ ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1028—1037, 1041—1044, 1047.

лица, иногда — от третьего. Видения в основном одновершинные, действие сосредоточено вокруг одного доминирующего момента.

Формальным признаком, устанавливающим природу жанра, является образ ясновидца, то есть лица, при посредстве которого содержание видения становится известным читателю. Этот образ у Глинки обладает функциями, которые отграничивают видение от других жанров: он воспринимает содержание видения духовно. Это отличает текст от чудесного путешествия и ассоциирует содержание видения с чувственными восприятиями, что должно отличать его от пророчеств и откровений, «в которых пророчествующий ничего не видит духовным оком, не слышит „ухом сердца“, а только узнает»¹.

Глинка объясняет появление в своем творчестве видений таким образом:

«На духовном горизонте являлись виды, образы, иногда оставались по три дня сряду, пока их не переносили на бумагу: тогда уже исчезали из виду и памяти видящего. Видения являлись большею частью на молитве и сопровождалась такою радостью, что *видящий*, полный восхищения и сладости, чувствовал чудесное, восхитительное, — как бы переносился совсем в иной мир»².

Г. Эккартсгаузен выделяет три степени познания, высочайшая из которых

«есть совершенное отверстие внутреннего нашего чувствилища, чрез что внутренний человек достигает до настоящего созерцания метафизических действительных истин. На сей высочайшей степени вера переходит в созерцание; и средства, употребляемые к сему Духом, суть истинные *Видения*»³.

А. Кардек называл такое состояние феноменом «второго зрения», то есть высвобождением души во время бдения.

¹ Серков А. Указ. соч. С. 21—22.

² Цит. по: Глинка Ф. Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. С. 256. Здесь и далее курсив автора.

³ Эккартсгаузен Г. Облако над святилищем, или нечто такое, о чем гордая философия и грезить не смеет. СПб., 1804. С. 42—43. Здесь и далее курсивы авторов.

Состояние, которое испытывал видящий в «Словах и видениях» Глинки, вполне сравнимо с экстазом. По мнению Б. И. Ярхо,

«чтобы объяснить необыкновенную живучесть видений, недостаточно рассматривать их только как литературный жанр: необходимо взглянуть на них как на психофизиологическое явление, в основе которого лежат три фактора: летаргическое состояние, галлюцинации (в экстазе или бреде) и сновидение»¹.

Алан Кардек² в «Книге духов» тоже отмечает, что видения довольно часто появляются во время экстаза; «экстаз — это такое состояние, в котором независимость души и тела проявляется наиболее ощутимым образом и делается в некотором роде осозаемой»³. Правда, надо отметить, что Кардек не призывал безоговорочно верить таким видениям:

«Мы скажем только, что экстаз наименее верный способ откровений, потому что это крайнее возбужденное состояние не всегда бывает способно к столь полному отделению Духа, как это кажется, и очень часто в нем отражается влияние предыдущего дня. Мысли, которыми проникнут ум и отпечаток которых сохраняется в мозгу или в периспиритальной оболочке, воспроизводятся в усиленном виде, как в мираже, перемешиваются, переплетаются и выражаются иногда в чрезвычайно странных образах. Исступленные всех религий всегда имеют видения того, во что они веруют»⁴.

¹ Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток—Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 22.

² Книги А. Кардека были в библиотеке тестя Глинки, известного масона П. И. Голенищева-Кутузова, которая перешла после его смерти Глинкам; в частности, сохранилась книга Кардека «Le livre des esprits» с рукописными пометами (предположительно Ф. Н. Глинки). Масонские книги из библиотеки Голенищева-Кутузова—Глинок хранятся в Научной библиотеке ТвГУ.

³ Кардек А. Книга духов. URL: http://modernlib.ru/books/kardek_allan/kniga_duhov/read (дата обращения: 30.06.2015).

⁴ Кардек А. Небо (Рай) и Ад, или Божественная справедливость с точки зрения спиритизма. URL: <http://e-puzzle.ru/page.php?id=3229> (дата обращения: 30.06.2015).

Состояние видящего в текстах Глинки зависело от самих видений. Он мог испытывать тревогу за исход события, другие видения были успокоительными и обнадеживающими. По мнению Б. И. Ярхо,

«видение, явившееся в религиозном экстазе, когда воля и мысль ясновидца направлены на предметы культа, будет заключать в себе больше возвышающего душу материала, чем рядовое сновидение»¹.

Эта закономерность прослеживается и в произведениях Глинки. В примечаниях к одному из видений (изображение Богородицы, сидящей на троне) он записал: «Видящий наполнялся сладостью и радостью духовной». Свое состояние он описывал так:

«15-20 мая (в день Вознесения)

Был возвышен в духе и чувствовал неизъяснимое упоение и сладость. Восхищение достигало до высших пределов. Чувствовалась вся прелесть рая. — Весь стал *любовь*, весь благоволение: всех врагов готов был обнять, всех простить, всех облобызать. Просветлялся и, по ощущению, тело расширялось, приемля в себя посев и — *млеко спасения*. Весь был — *молитва, и в груди светлело*².

Кардек подобные видения как раз и считал экстазом, поскольку

«в сновидениях и сомнамбулизме душа блуждает в мирах земных; но в экстазе она проникает в некий неведомый мир, в мир эфирных духов, с коими она вступает в общение, не переходя, однако, определенных пределов, которых она не смогла бы переступить, не разорвав полностью связей, соединяющих ее с телом»³.

Через внутреннее созерцание, самоуглубление, видения масоны стремились познать мир,

¹ Ярхо Б. И. Указ. соч. С. 22.

² Глинка Ф. Н. Религиозная проза. Сны и видения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., прим. С. А. Васильевой. Тверь, 2011. С. 120. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в скобках.

³ Кардек А. Книга духов.

«раскрывая свою главную цель „познать самого себя, творение и Творца, познать сущность всех вещей, божеских и человеческих“, масоны-мистики толковали Ветхий и Новый Завет, уходили в свой внутренний мир, старались проникнуть в мир сверхъестественного и найти успокоение в единении с „причиной всего“, „Божеским духом“»¹.

Состояния, близкого к экстазу, видящий в произведениях Глинки достигал во время видений, изображающих картины благоденствия, связанные с изображением «горнего» мира («мест блаженства», в терминологии Б. И. Ярхо). Экстатическое наслаждение он, например, испытывал, слыша божественную музыку. В одном из видений сделана попытка подробно передать впечатление:

«Иногда ясновидящий слышал музыку восхитительную: „*невыразимо-восхитительную*“. Как он говорил, он слышал две музыки: одну внизу, другую в высоте. Нижняя *разгульная, резкая*, слышалась ему *где-то* как будто в роще, как будто зазывала к наслаждению слишком *земному, чувственному*: была музыка *нечистая*; другая музыка звенела высоко *в высотах*. Видящий говорит: „Я слышал *вышнюю* музыку в разные часы дня, даже в шуму народа, двигавшегося по улицам. Звуки той музыки, ни с чем несравненной, действовали на меня *обаятельно*. Казалось, они тянули душу из [меня] тела, и это притяжение сопровождалось сладостию и замиранием чувств. В моей подгрудной ямке кипело что-то непонятно-незнакомое. Это до того увлекало меня в высоту, что я невольно весь вытягивался и становился на самые концы моих ножных пальцев прежде, чем сам то чувствовал“. — Я не могу описать этой *высшей* музыки, но знаю, что отличительная черта ее есть та, что в ней не слышать ни шума, ни взвизгивания струн, ни скрипа смычка, ничего *вещественного*. Казалось, что звуки лились из хрустальных колокольчиков от легкого прикосновения чьих-то перстов. Эта музыка была какое-то журчание, переливавшееся из тона в тон» (С. 126).

Ниже приводится описание той, которая извлекала эти звуки из музыкального инструмента:

«Раз только увидел я *ту*, которая насылала эти звуки. Лицо ее прекрасное мелькнуло вскользь, но я различил ясно ее благородный,

¹ Николаева Т. А. Философские искания русского масонства XIX века // Вестник МГТУ. 2010. Т. 13, № 2. С. 404.

стройный рост; я увидел, что она была белокура, с светлыми голубыми глазами и вся, с ног до головы, одета в белом, без малейшей примеси другого цвета. Какие-то чисто воздушные ткани (без преувеличения сказать, *белые, прозрачные, как день*) обвивали ее. Перед нею стояло нечто вроде клавира. Это явление было очень высоко! — Это видение, эта живая картина напоминала мне известную картину св. Цецилии¹. Но это была не св. Цецилия: у этой другой очерк, другая одежда, из-под ее-то перстов *белых, округленных*, лились звуки, заставлявшие забывать все земное и часто даже болезненно увлекавшие душу в небесное...» (С. 126—127).

Иногда наслаждение в видениях Глинки было связано с цветами:

«Видящий, при самом начале раскрывавшейся в нем способности видеть, видел кругом себя, над собою, вблизи и вдали, во все часы дня и ночи, множество цветов. И первые виденные им цветы были *незабудки*, немного позднее начал он видеть *розы*».

С незабудками связаны восхитительные мгновения:

«Раз, накануне *Богородичного праздника*, видел я над собою высокий свод (подобие храма), весь слитый из *незабудок*, осыпанных золотыми искрами. Вверху стояла икона Богородицы. Я не могу выразить, какую *свежесть*, какую радость веяло на меня от этих *незабудок*» (С. 163).

«Цветочные» видения тоже сопровождалась божественными гармоническими звуками:

«27 апреля, часу в 4-м дня, сыпались на него (он видел это умственными очами, гуляя около церкви Николая Морского) *цветы синие*, и в то же время являлись *различные светлы* (синие, голубые, розовые) и сияния *пламенно-цветные*. При этом чувствовалось необыкновенное услаждение и слышались, в вышине, звуки восхитительные, гармонические звуки. — Вслед за этим дождили, сыпались на него *белые*

¹ Св. Цецилия — покровительница церковной музыки в католической церкви, поэтому, как правило, изображается рядом с музыкальным инструментом. Ее образ запечатлели такие известные мастера, как Рафаэль, Доменикино, Карло Дольчи и др. Какую картину имеет в виду Глинка, установить не удалось.

ландыши с тонким медовым запахом. Запах был так ощутителен, как будто весною в долине живых цветов они. Края этих ландышей были позолочены каким-то небесным, прозрачным золотом. Все это обливало его радостью и сладостью в эпоху его жестоких скорбей земных» (С. 164).

Впечатление видящего отчасти напоминает эффект от музыкальной машины для зрения, описанной Эккертсгаузенем в «Ключах к тайнствам природы», в этой машине каждой струне соответствовал цвет, который был виден при нажатии на клавиши, сзади клавикорды были освещены свечами:

«Красоту являющихся цветов описать нельзя, они превосходят самые драгоценные камни. Также невозможно выразить приятности ощущения глаза при различных аккордах цветов»¹.

Ключевым словом для понимания экстатического состояния видящего в «Словах и видениях» можно считать слово *гармония*, которое встречается в текстах Глинки довольно часто. Вероятно, именно гармония, по его мнению, способствовала «росту в человеке божественной благодати»², наличием гармонии можно объяснить наслаждение, которое встречается при описании «горней» музыки и «цветочных» видений.

По Кардеку, душу во время экстаза

«окружает яркое, совершенно необычное сияние, неведомые на земле гармонии чаруют ее, невыразимое блаженство наполняет собою все ее существо: она до срока вкушает небесной благодати, и можно сказать, что она ставит ногу на порог вечности»³.

Одной из характеристик небесной музыки Кардек тоже называет гармонию. На вопрос: «Понимают ли духи музыку?» — в «Книге духов» дается такой ответ:

«Ты хочешь сказать, вашу музыку? Что она рядом с музыкой небесной? С той гармонией, о которой на земле ничто не может вам

¹ Эккертсгаузен Г. Ключ к тайнствам природы. СПб., 1804. Ч. 1. С. 278.

² Боголюбов В. Н. И. Новиков и его время. М., 1916. С. 468.

³ Кардек А. Книга духов.

дать понятия? Одна и другая — все равно, что песня дикаря и сладостная мелодия. <...> Для духов музыка обладает бесконечным очарованием в соответствии с их сильно развитыми способностями восприятия; я говорю о музыке небесной, коия есть все самое прекрасное и сладостное из того, что духовное воображение только может себе представить».

Кардек считал, что «гармония, управляющая движущими силами Вселенной, обнаруживает определенные сочетания и цели и тем самым открывает во всем некоторую разумную цель», «гармония, управляющая Вселенною матерьяльною и Вселенною нравственною, основывается на законах, кои Бог установил от веку»¹. Один из разделов первой части книги «Ключ к таинствам натуры» Г. Эккартсгаузена называется «О музыке и силе гармонии над душою». В четвертой части он в разделе «Музыка» тоже отмечает:

«Выражение гармонии — строй голосов, отдающихся в душе и слышных уху посредством искусственной организации, содержится по законам времени — рождается и умирает: но остается и тогда, когда самый звук уже исчез.

Тело гармонии есть тон, душа тона гармония — бессмертна, духовна, пребывающа.

Гармония, облеченная в тоны — действующая в ухе — есть музыка»².

В одном из видений Глинки прямо утверждается, что Царство Божие — это царство гармонии:

«1828-го, июля 31-го — На молитве, при словах: «Да придет Царствие Твое!» увидел орудие музыкальное (как внутренность органа), составленное из ряда *флейт*, *сзади* освещенных. <рис.> Почти все флейты уже просвечены *светом*, только некоторые остаются еще в темноте. — Подписано: „Весьма немного уже (флейт) остается не *усветленных*, и Бог уже готовится *взыграть*“... С *тылу* прочтено написанное: „*Огонь осветляющий*“. — Сверху написано: „Царствие Божие будет царствие *света и гармонии*“».

¹ Там же.

² *Эккартсгаузен Г.* Указ. соч. Ч. 4. С. 229.

В том, что это скоро сбудется, Глинка не сомневался:

«1827-го, декабря 28-го (при словах: «И воздаяние грешнику узриши»). Видел два струнных музыкальных инструмента, накрест положенные, и под ними надпись: „Гармония начинает уже образоваться во Вселенной, в мире и на земле“» (С. 119).

Встречаются и другие высказывания о гармонии: «Гармония есть душа вселенной и миров»; «гармония — сосуд благодати» (С. 103).

Таким образом, свет и гармония — составляющие Царства Божия. Масоны считали важнейшей задачей строительство храма Божия внутри человека, для этого необходимы были духовное возрождение и просвещение внутренним светом, который тоже играл в видениях Глинки значительную роль.

Гармония, по Глинке, исходит от Бога:

«О св. Троице

Бог — улаждающийся (всеобщую гармонию и молитвою миров и Вселенной)

Дух — улаженный — (исходящий от Бога)

Иисус — усладитель.

— Во вселенной все есть *молитва*, т. е. *ГАРМОНИЯ*, образуемая стройным движением миров и востекающая к своему ИСТОКУ — ко ГОСПОДУ-ТВОРЦУ» (С. 167).

Нарушение гармонии ведет к гибели, что нашло отражение в одном из аллегорических видений Глинки:

«Далее, уплывая в беспредельность, я остановлен — судьбою одного мира. Одна планета готовилась к *возгорению*. Ангелы облетали *приговоренную* к уничтожению. Все было готово, ожидали только приближения ОКА <рис.¹> С приближением ОКА все вспыхнуло светло-голубым пламенем. Ангелы кидались в пожар и уносили *праведных*. Мне почувствовалось, что такая же судьба ожидала Землю, и все во мне охолодело и заньло: *Я был в ужасе за Землю...* Но мне сказали, что Бог помиловал Землю. О погибшей же Планете сказано: „Привлекла чуждые силы (соблудила) и нарушила гармонию великого порядка“. Далее я погружался в океан злато-зеленого сияния...» (С. 147—148).

¹ Рисунок: круг.

Глинка пытался определить сущность гармонии:

«Сказано: „Гармония *СОСУД* благодати“. Но что есть Гармония? Стройность, *порядок*... Следовательно, порядок (как сосуд) нужен для удержания (и содержания) благодати» (С. 158—159).

Все видения Глинки содержат стремление познать мир, Бога и самого себя, выявить законы, которым нужно следовать, чтобы достичь Божественной благодати, гармонии. Однако, как следует из его опыта, постичь гармонию возможно только в состоянии экстаза.

И. В. Мотеюнайте
(Псков)

РУССКОЕ ЮРОДСТВО И ЭКСТАЗ

Христианская традиция связала экстаз с молитвой и медитацией, необходимыми для чувствования Бога; при этом отмечается исключительность состояния и избранность способных им проникаться. В обобщении выводов отцов Церкви о молитвенном экстазе читаем: «По учению некоторых *аскетов* (курсив мой. — И. М.), совершенство в состоянии созерцания может простираться и дальше, выражаясь в состоянии экстаза. Свойство этого созерцания таково, что им исключается всякая возможность каких бы то ни было конкретных проявлений самосознательной жизни. Всякая личная жизнь как бы приостанавливается не только в духовных и психических, но и в телесных своих проявлениях. Специфической чертой экстаза является совершенная неподвижность ума. Этим экстаз отличается от всякого молитвенного состояния, хотя бы и на высшей его ступени»¹. Аскетическое учение призывает и к отказу от чувств: «...душа, наполняясь образами чувственных вещей, теряет памятование о Боге и ослабевает в созерцании Бога. По словам преп. Исаака Сирина, „житие духовное есть деятельность без участия чувств“², „жизнь в Боге есть упадок чувств.

¹ Православная аскетика (по Зарину) // Сайт монастыря Спаса Нерукотворного. URL: <http://www.klikovo.ru/books/46060/46110.html> (дата обращения: 30.03.2015).

² Преподобный Исаак Сирин. Слово 80: Об изъяснении видов добродетели и о том, какое значение и какое преимущество каждого

Когда будет жить сердце, упадают чувства. Восстание чувств есть омертвление сердца¹». «...С формально-психологической стороны экстатическое состояние характеризуется как изумление и восхищение. Изумление является высшей степенью удивления Богу при созерцании того, что превышает человеческую природу. Восхищение означает здесь то же самое, оттеняя в рассматриваемом состоянии момент духовной радости, высшую степень духовного веселья, восторга при созерцании небесных видений, момент услаждения духовным при созерцании будущей славы»². Этот идеал предполагает своеобразный выход из себя, состояние исключительное, вряд ли возможное в пределах обычной человеческой природы.

Обращение к иррациональному, когда осмысляется единение человека с божественным началом, неизбежно, поскольку последнее принципиально непознаваемо. Связанная с этим проблематика ярко отражена в юродстве, особенно в его восприятии, поскольку данное культурное явление включает в себя исторический контекст протестной социальной практики, игру и театральность. И одновременно — близость с безумием и христианским подвижничеством, то есть со сферами рационально не объясняемого. Они смыкаются в той области, которая стала предметом осмысления нашей конференции: репрезентация экстатических состояний.

Отношение к человеческому уму в античной и восточной (семитской) культурах различалось, о чем писали исследователи как античности, так и юродства. Например, изучая проявление

из них // Преподобный Исаак Сириин. Слова подвижнические. URL: <http://www.hesychasm.ru/library/isaaksr/txt79.htm> (дата обращения: 30.03.2015).

¹ Преподобный Исаак Сириин. Слово 85: Содержащее в себе исполненные пользы советы, какие с любовью изглаголат во смирении слушающим его // Преподобный Исаак Сириин. Слова подвижнические. URL: <http://www.hesychasm.ru/library/isaaksr/txt84.htm> (дата обращения: 30.03.2015).

² Православная аскетика (по Зарину). // Сайт монастыря Спаса Нерукотворного. URL: <http://www.klikovo.ru/books/46060/46110.html> (дата обращения: 30.03.2015).

ния иррационального в древнегреческой культуре, Э. Р. Доддс выделяет несколько типов экстатических состояний: дионисийский экстаз, поэтический экстаз и др. В интересующем нас аспекте важен первый, поскольку его оценка тесно связана как раз с пониманием ума / безумия древними греками: «Скифы у Геродота говорят: „Дионис ведет людей к безумию“ — что может означать нечто среднее между „дать себе волю“ и „стать одержимым“». Целью его культа был экстаз — который тоже может означать нечто среднее между «выходом из себя» и глубокими переменами в личности»¹. Формирование отношения к юродству в позднейшие эпохи связано с потенциальной двойственностью оценки дионисийского экстаза. Показательны слова Доддса о нем, отмеченные историческим опытом неоднозначных последствий «раскрепощения» личности и выхода / выплеска наружу ее внутренних стремлений, обычно скрытых за рамками традиционно принятых культурных ограничений. Он пишет: «Психологической же его (экстаза. — И. М.) функцией являлось обнаружение и высвобождение внутреннего импульса сбросить с себя всякую ответственность — импульса, который таится во всех нас и который может превратиться при некоторых благоприятных общественных условиях в непреодолимую страсть»².

История юродства восходит к раннеегипетскому периоду основания монастырей, когда восточное влияние на христианские практики было еще остро ощутимо. Древние практики шаманизма, распространенные на севере и востоке, не приветствовались в античном мире, сталкиваясь с более почтительным отношением к рацио. Однако специфическое доверие к «безумным практикам» своеобразно проявилось в различных сферах культуры. Сакрализация безумия, отразившаяся в общеизвестном почитании юродивых на Руси, связана и с историческими особенностями принятия христианства нашей культурой. Первые юродивые, единогласно признанные сложившейся христианской культурой, появились

¹ Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. СПб., 2000. С. 119.

² Там же.

в византийском мире, где христианство испытывало влияние восточного мировосприятия.

Авторы первых концептуальных работ по юродству — священник Иоанн Ковалевский и иеромонах Алексей (Кузнецов) — подробно останавливались на значении слова «юрод». Последний в книге «Юродство и столпничество» привлек языковой материал из практической речи и обратил внимание на исторический смысл приставки «у» в этом слове. Возведя его к санскритскому *ava* и латинскому *au*, он определил значение приставки как «отделенность, отход от чего-нибудь»¹. Это филологическое наблюдение позволяет увидеть в юродстве «отверженность известным родом, обществом некоторых лиц» и определить его как «образ жизни мало ценный, совершенно отличный от обыкновенного образа жизни, принятого в обществе, считающем его безумием»².

Этимология греческого термина «салос», воспринятого русской культурой как обозначение специфического христианского подвига юродства Христа ради, подробно рассматривается в работе С. А. Иванова «Византийское юродство» (М., 1994). Значение греческого «салос» — «прикидывающийся безумным». Слово употреблялось в русских источниках (например, канонизированный псковский юродивый XVI в. прозывается Никола Салос), исконно русским же его эквивалентом (наряду с другими, но закрепившимся) стало «юродивый» (подревнеславянски — «уродивый» или просто «урод»), то есть, по первому смыслу, тот, кто родился «неправильно». Отклонения могли относиться к сфере как физического здоровья, так и умственного: «юродивым» называли и калеку, и безумца. В XVII в. значения слова разделились. В «Алфавите духовном» сказано: «Урод есть, иже естеством уродится что какво, а юрод наречется буй и несмыслен». Того же, кто симулирует помешательство из религиозных соображений, то есть исполняет подвиг юродства, звали «юродивый Христа ради». Однако и исследования юродства, и многие жизнеописания юродивых доказывают, что

¹ Алексей (Кузнецов). Юродство и столпничество. СПб., 1913. С. 62.

² Там же.

и по сей день при сохранении за словом «юродивый» церковно-терминологического значения для русского сознания важна многозначность этого слова. Закрепленное в формуле христианского подвига и в обозначении чина святости, оно, однако, не утратило этимологического значения «безумный, сумасшедший», что отражено во всех словарях XIX—XX вв.

Из этой многозначности, собственно говоря, и вытекает главная проблема юродства, связанная с его восприятием. О ней писали все авторы, обращавшиеся к юродству: от П. Сладкопевцева (1862) до С. А. Иванова (1994, 2005), от служителей Церкви (Алексий (Кузнецов), А. М. Бухарев, Е. Поселянин) до позитивистов XIX в. (М. И. Пыляев, И. Г. Прыжов, Н. Я. Аристов) и современных ученых разной степени воцерковленности. Наиболее резко проблему сформулировал Иванов: «Итак, юродивый — это человек, чье поведение ничем не отличается от поведения сумасшедшего (или, шире, — дебошира), но чей статус в обществе весьма высок»¹. Более сдержанна Т. Недоспасова: «Юродивый предстает перед глазами мира безумцем, одержимым, грешником, и только случайно некоторым открывается истинный смысл его подвига»². Г. Федотов обозначил суть интересующей нас проблемы так: «Мы видим, что парадоксия юродства охватывает не только разумную, но и моральную сферу личности. Здесь христианская святость прикрывается обликом не только безумия, но и безнравственности»³.

Учитывая, что топос юродских житий — мотив сокрытия святости⁴, мы вынуждены признать, что внятных критериев для оценки юрода людьми в практике жизни нет. «Если рассматривать феномен древнерусского юродства не апологетически, а с позиции здравого смысла, то разница между мистическим преображением и притворством не может быть замечена. Про-

¹ Иванов С. А. Византийское юродство. М., 1994. С. 8.

² Недоспасова Т. Русское юродство XI—XVI вв. М., 1997. С. 25.

³ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Париж, 1931. С. 192.

⁴ «...днем, прилюдно, юродивый „ругается миру“, „шалует“ (дневные кошуны, „ристания“ по городу), ночью же молится о спасении — причем не только своем, но и осмеиваемого им мира» (Руди Т. Р. О топике житий юродивых // ТОДРЛ. СПб., 2007. Вып. 58. С. 451).

тивопоставление юродства лжеюродству было аксиомой для человека средних веков, но при созерцании юродственного зрелища он не был в состоянии решить, кто лицедействует перед ним — святой или святоша, „мудрый безумец“ или убогий дурачок, подвижник или притворщик»¹, — писал А. М. Панченко. Иллюстрацией к этому положению и доказательством его актуальности и в Новое время выглядит размышление И. А. Ильина; после описания детской встречи с юродивым он замечает: «Озорство это или своенравность? Легкомысленное расположение духа или глубокомысленное поведение? Простое человеческое коварство или погружение в животное скудоумие? Игра это или всерьез? Всечеловеческое это или божественное? Запрещать это или воспринимать с благоговением? Мирская ли это болезнь или Божественный знак?»².

Проблема восприятия юродства, вызванная особенностями подвига, всегда учитывалась при его обсуждении, потому что, по мнению многих, она проявляет существенные черты народного мышления. Например, наблюдения за юродивыми заставили Прыжова обратиться к древнерусской культуре, а обсуждение слабоумных обращает И. А. Ильина к народной культуре средневековья. «Это средневековье демонстрирует нам образы, которые свободно, без помех, пребывали в своей недочеловеческой простоте, где переплетались интенсивная алчность и недуг, где сумасшествие и сладострастие неразличимы, где слабоумие граничит с мрачным пророчеством и где недочеловек пытается играть роль сверхчеловека»³. Вряд ли что-то изменилось и по сей день⁴.

Обращу внимание, что, не имея возможности отличить сумасшедшего от святого, все авторы, однако, не сомневаются в существовании истинных подвижников, сознательно имити-

¹ Панченко А. М. Древнерусское юродство // Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 139.

² Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1997. Т. 6, кн. 3. С. 85.

³ Там же. С. 89.

⁴ Замечательный пример современного отношения к юродивому (1980-е гг.) приводит о. Георгий Эдельштейн. См.: *Протоиерей Георгий Эдельштейн. Записки сельского священника*. М., 2005. С. 108—109.

рующих безумие. Как агиографические источники, прежде всего образцовые для древнерусских книжников жития Симеона Эмесского (сер. VII в.) и Андрея Цареградского (конец X — начало XI в.), написанные их современниками, так и жизнеописания Нового времени (например, А. А. Сайко, местночтимого в Орле), не позволяют в этом сомневаться. Поэтому приходится согласиться с современным исследователем: «Возможно, последним подвигом юродивых стало не столько обличение царя и мирян, погрязших в грехе, сколько обличение делами (своим сознательным выбором безумия) науки как господствующей системы практик производства истины...»¹. Необъяснимость юродства, неподвластность его исчерпывающему рационалистическому объяснению потому и привлекает, что демонстрирует ограниченность рации и наличие в культуре легитимированных, освященных традицией и даже Церковью проявлений иррационального. Его яркие и доступные благодаря артистически вызывающему поведению юродивых проявления могут вызывать эмоции, близкие по силе и функции к экстазу. Они приближают современного наблюдателя к идеалу, связанному с освобождением.

Средневековые жития и позднейшие жизнеописания изобилуют примерами воздействия юрода на людей: это помощь и утешение, прозорливые предупреждения несчастий и уличения в грехах. Самобытным для этого чина святости является способ воздействия (поскольку специфика подвига — в его поведенческом, внешнем характере): это поучительные иносказания, «несмыслены речи», жесты, поведение. Они действенны, поскольку особенно стимулируют работу сознания. Смотрящий на юродивого воспринимает его своеобразное «экстатическое состояние», к которому стремится и сам, подозревая в нем что-то принципиально новое, недоступное ранее.

По крайней мере литературные источники позволяют говорить об этом, ведь названный агиографический мотив, с есте-

¹ Янгулова Л. Юродивые и умалишенные: генеалогия инкарцерации в России // Мишель Фуко и Россия. СПб.; М., 2001. С. 209.

ственной поправкой на иные культурные условия, развивается в художественных текстах Нового времени нередко; он отражен в мотиве встречи героя с юродивым, который всегда в той или иной мере ломает стереотипы его сознания. При этом юродивый воздействует не столько поступками, обращенными непосредственно к герою, сколько фактом собственного существования. Не только (и не обязательно) общение с юродивым, но и просто встреча с ним, наблюдение его толкает человека Нового времени к изменению представлений о жизни.

Очень выразительно описано воздействие юродивого на героя в рассказе Гл. Успенского «Парамон юродивый (Из детских воспоминаний одного „пропащего“)». Знакомство с Парамоном осознается повествователем как «самое дорогое воспоминание», а сам «простяк святой» — как «одно из самых светлых явлений»¹. Эта встреча определяет основы его мировоззрения: «Проживи я еще не пятьдесят, а сто пятьдесят лет, я и тогда, кажется, не забуду этой фигуры; она припоминается мне всякий раз, когда жизнь, дав хороший урок, заставит задуматься хотя бы о том, отчего в тебе нет того-то и того-то, отчего ты не запасся тем-то и тем-то...» (*Успенский*. С. 238). Конкретизируется значение Парамона ниже: «...благодаря ему, пустив в свое сердце что-то с неба, что-то светлое, широкое, великое, мы все до одного живших в семье уже не могли расстаться с ним» (*Успенский*. С. 242); он стал необходим, «чтобы возобновлять в душе ощущение „постороннего“ нашему жалкому, тяжкому, будничному влачению жизни» (*Успенский*. С. 243).

Сюжет демонстрирует эти перемены. После появления Парамона старшие персонажи рассказа изменили темы разговоров. Это поражает подростка; особенно значительным оказалось ощущение свободы и радости жизни, неведомых прежде. «Обезнадеженные отцы» иной раз «договаривались до такого простора, до такой широчайшей возможности дышать полной грудью, ходить распрямившись, что дух захватывало у бедных людей от необъятного, сильного ощущения радости жизни,

¹ *Успенский Г. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1955. Т. 1. С. 238. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Успенский*) с указанием страниц в скобках.

вдруг оказывавшейся совершенно возможной и сейчас, сию минуту всем доступной» (Успенский. С. 243). Дети, на которых повлиала перемена в выражении лиц старших, сравниваются с Лазарем, а открывшееся им новое знание характеризуется как «постороннее, огромное, беспредельное, веселое и радостное». Эмоциональные ощущения переходят в сферу сознания. «Рай, ад, правда, совесть, подвиги — все это целым роем понятий новых, небывалых осаждало наши головы! Оказывалось, что есть что-то и выше, и лучше гимназии, инспектора; что есть какая-то правда, которая выше всех, выше всех пятерок и двоек...» (Успенский. С. 244). Чуть ниже автор подводит итог: «Вот какие необыкновенные ощущения пришли в наше почти совершенно утраченное сознание» (Успенский. С. 245).

Характерно, что Парамон воздействует на окружающих неосознанно, утверждая правду собственным существованием. Его безразличие к материальным благам и неуважение к благополучию и счастью заставляет ребенка оценивать «идеал живых людей» как ничтожный и глупый и направляет мысль на «постороннее». «Парамон поселился в нашем саду в беседке и своим примером, своей спиной, обозначавшей кольца железных вериг, своей шапкой, палкой, растрескавшейся кожей ног и рук, своей „посторонней“ всему болтовней и поступками, *никакого* (курсив автора. — И. М.) смысла не имеющими (например, оборвет все завязи с дерева), держал нас в непрерывном общении с иным миром, в котором нет ни капли того, что есть в этом...» (Успенский. С. 245). Неграмотный и темный крестьянин, пожелавший достичь рая, сосредоточен исключительно на себе, на собственном подвиге и спасении. Его простодушие, бесхитростность и детскость исключают рефлексию; образ подан взглядом «извне», ни одного примера интроспекции в тексте нет. Герой ощущает только долг перед Богом; другие, ближние, не вошли в его мир, организованный лишь по вертикали. Парамон абсолютно не вписывается в социум, никак в нем не «функционирует», однако полнота и самодостаточность его существования очевидна окружающим.

Много раз повторенное слово «посторонний» эксплицирует в тексте безнадежную разделенность земного и небесного ми-

ров. Юродивый указывает на возможность иной жизни, иных ценностей, которых он сам не может ни назвать, ни объяснить. Однако ему очевидно ведомо другое, о существовании чего люди раньше не догадывались, и он настолько полно в нем существует, что его бессознательное воздействие оказывается очень сильным: «...связь с высшим, нездешним благодаря присутствию Парамона не прерывалась и тотчас уносила (по крайней мере нас, детей) вновь в область неведомого, высшего, не давая овладеть нами страху действительности» (*Успенский*. С. 247—248). Своеобразное отсутствующее присутствие Парамона в мире — момент принципиальный для юродства, уловленный автором. Суть образа юрода в том, что он открывает идеал другим, содержа его в себе. Идеал в данном случае не только освящен церковной традицией, но и восходит к глубоким началам иррациональности в человеческой природе.

Близкое описанному впечатление воспроизведено и в более ранней повести А. И. Герцена «Доктор Крупов». Юродивый Левка заставил будущего психиатра увидеть несправедливость общепринятых оценок и относительность человеческой глупости. Пример Левки подсказывает ему, что жизнеорганизующие начала, утверждаемые цивилизацией, не являются обязательными: «Он вжился в природу, он понимает ее по-своему — а для других жизнь — пошлый обряд, тупое одно и то же, ни к чему не ведущее»¹. Сюжет рассказа иллюстрирует эту мысль. «Дурость» Левки заключается только в его неспособности к учебе. В результате грамотность — универсальный навык просвещенного человека и элементарное требование цивилизации и культуры — воспринимается как относительный критерий оценки людей. Во всяком случае, пример Левки опровергает его безусловность: «дурачок» вполне развит физически и эмоционально. Он воплощает в рассказе самодостаточность бытия, ощущение которой и вызывает спокойствие и душевный мир. Уникальность его положения постоянно подчеркивается пове-

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 4. С. 246. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Герцен*) с указанием страниц в скобках.

ствователем, повторяющим при описании определения «свой» и «по-своему», а также противопоставляющим Левку всем окружающим: «С чего люди, окружающие его, воображают, что они лучше его, отчего считают себя вправе презирать, гнать это существо тихое, доброе, никому никогда не сделавшее вреда? И какой-то таинственный голос шептал мне: „Оттого, что и все остальные — юродивые, только на свой лад, и сердятся, что Левка глуп по-своему, а не по их“»; «И я постоянно обращался к основной мысли, что причина всех гонений на Левку состоит в том, что Левка глуп на свой собственный салтык — а другие повально глупы; и так, как картежники не любят неиграющего, а пьяницы непьющего, так и они ненавидят бедного Левку» (Герцен. С. 246).

Наблюдение над спящим в лесу Левкой стало переломным моментом в судьбе Крупова: «Тут, стоя перед этим спящим дурачком, я был поражен мыслью, которая преследовала меня всю жизнь» (Герцен. С. 245). Чуть ниже эта мысль характеризуется как «странная», «новая» и «основная». Семинариста заставляет обратиться к земному и материальному миру герой, отвергнутый этим миром из-за дурости и убогости. Отвергнутость и инаковость юродивого становятся в тексте обязательным условием прозрения иного смысла и указания на него. Инаковость в данном случае, как видим, определена наличием иррационального.

Главное воздействие юродивого связано с представлениями об уме (безумии) и Боге, то есть со сферой гносеологической. В последующей литературе — в рассказе И. С. Шмелева «Куликово Поле» и повести Б. Евсеева «Юрод» (1998) разработан и частный случай рассматриваемого мотива: общение интеллигентного героя с юродивым на пути к вере, что является своеобразным испытанием для первого.

Литература Нового времени использует потенциал юродства для напоминания об ограниченности рациональных начал жизни; обыденное же сознание часто возвышает иррациональное как просветляющее, освобождающее начало. Полемичность к окружающему миру вскрывает глубокие пласты человеческой

психики: она демонстрирует, воспользуясь словами Доддса, «глубочайшее осознание человеком своей незащищенности и беспомощности, осознание, которое имеет религиозный коррелят в ощущении враждебности бога — не в том смысле, что божество мыслится как злое начало, а в том, что некая всепокояющая Сила и Мудрость вечно держит человека в подчинении, препятствует ему подняться над своим уделом»¹. Это и вызывает неизбежное восхищение аскетом / героем / юродивым, которые были способны, «отвлекая ум свой» от всего, как сказал Макарий Египетский, «настоящего и видимого», «стремились созерцать только будущее и желать невидимого»².

¹ Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. С. 49.

² Православная аскетика. URL: <http://ilynka.prihod.ru/bibliocat/view/id/1128388> (дата обращения: 25.04.2015).

Н. А. Непомнящих
(Новосибирск)

**ШАМАНСКИЕ КАМЛЕНИЯ
В КНИГАХ А. НЕМТУШКИНА,
Г. КЭПТУКЭ, Е. АЙПИНА:
соотношение «этнографического»
и «художественного» в описаниях
экстатического транса***

Экстаз обычно определяют как эмоциональное состояние высокой степени возбуждения, подобное трансу. Он близок восторгу, но интенсивнее, ярче, для достижения экстаза, как правило, нужны целенаправленные усилия, а сам процесс является составляющей многих религиозных практик. Именно к таковым относится шаманизм. В этнографической литературе начала XX в. доминирует взгляд на шаманов как на людей с явными психическими отклонениями¹. Камлания, в процессе которых шаманы достигали экстатических состояний, этнографами описывались подробно, с перечислением примет «одержимости» шаманов, подробным описанием их необычных черт и поступков, проявления сверхъестественных способностей во время обряда. Вслед за этнографами начала XX в. в книге М. Элиаде «Шаманизм: архаические техники экстаза» (1964)² экстаз рассматривается как основное содержание камлания, поскольку именно благодаря измененному состоянию сознания шаман становится проводником в иные миры, овладева-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ и Новосибирской области. Проект № 14-14 54001/15 «Сюжетно-мотивные комплексы в литературах народов Сибири».

¹ *Широкогоров С. М.* Опыт исследования основ шаманства у тунгусов // Уч. зап. истор.-филол. факультета в г. Владивостоке. Владивосток, 1919. Т. 1, отд. 1. С. 47—108; *Богораз-Тан В. Г.* Чукчи. Л., 1939. Ч. 2: Религия.

² См., напр., новейшее русское изд.: *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. М., 2014.

ет способностью вмещать в себя духов-помощников. Элиаде также заметил отдельные совпадения между рассказами о шаманских экстазах и некоторыми эпическими темами из устной литературы. Это, по его мнению, касается тем и мотивов, заимствованных из рассказов шаманов о путешествиях и приключениях в потусторонних мирах. Рассматривая камлания со структурно-семиотических позиций и анализируя их подобно сюжетным нарративам, Е. С. Новик приходит к выводу о том, что собственно экстаз, трансовые состояния шаманов во время обряда не являются самоцелью:

«Однако каковы бы ни были приемы шаманской техники экстаза, сами камлания несводимы к трансу, в чем мы могли убедиться, обратившись к записям, которые содержат подробные описания приготовлений к обряду, тексты песнопений, указания на особенности поведения шамана и всех остальных участников в том или ином эпизоде действия. Все эти моменты теснейшим образом связаны с системой верований, со всеми аспектами материальной и духовной культуры, такими как фольклор, мифология, декоративно-прикладная практика, хореографическое и музыкальное творчество. Лишь вне этого культурного фона камлания могут показаться внешнему наблюдателю беснованием или припадком безумия»¹.

Камлание, рассмотренное в семиотическом ключе, представит как коммуникативный акт с определенными целями, например восполнение недостатчи. Транс — это средство для достижения цели: получения необходимой информации, — одна из составляющих камлания, но отнюдь не его самоцель². Однако обывательское сознание чаще всего при слове «шаман» рисует в воображении картинку загадочного одержимого человека в экзотических одеждах.

Традиционно изучением шаманизма и его практик занимаются этнографы, фольклористы, историки. Вопрос об изображении шаманов и камланий в художественной литературе, о специфике образов шаманов, о сюжетах, с ними

¹ Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. М., 2004. С. 60.

² Там же. С. 21, 31—39, 133.

связанных, хотя и весьма интересен, но пока мало изучен. В советской литературе шаманы обычно изображались как отрицательные персонажи, враги, злобные и запугивающие своих сородичей при помощи различных фокусов, трюков, угроз. В современной литературе народов Сибири образы шаманов встречаются часто, что обусловлено значимостью фигуры шамана и в целом шаманизма в культуре этих народов. Однако тема шаманства и образы шаманов пока подробно изучены лишь в творчестве Ю. Н. Шесталова¹. Е. В. Чепкасов выделяет три возможных варианта реализации шаманской темы: шаманство предстает либо как предмет художественного изображения, либо как тайнопись для посвященных, либо используется как материал для создания художественных приемов, как элемент поэтики².

Высказанная Чепкасовым мысль относительно творчества Шесталова справедлива и по отношению к художественному изображению шаманства в литературах народов Сибири в целом, с той лишь оговоркой, что у отдельных авторов чаще проявляется какая-то одна из обозначенных возможностей. Названные варианты изображения шаманских экстатических практик представлены, в частности, в трех сходных по жанру книгах: «Мне снятся небесные олени» (1987) Алитета Немтушкина, «Маленькая Америка» (1991) Галины Кэптукэ и «У гаснущего очага» (1998) Еремея Айпина. Сцены камлания в них описаны как детские воспоминания автора, якобы еще заставшего в раннем детстве традиционные обряды и верования в их подлинном, а не «музеефицированном» виде. Как показывает последующий анализ, не у всех авторов именно детские впечатления являются основой художественного изображения экстаза шамана во время камлания.

В книге Немтушкина «Мне снятся небесные олени» сцена камлания воспроизводится с удивительной этнографической точностью³. Появление некоторых деталей можно объяснить не

¹ Чепкасов Е. В. Художественное осмысление шаманства в творчестве Ювана Шесталова. Ханты-Мансийск, 2007.

² Там же. С. 192.

³ Немтушкин А. Мне снятся небесные олени. М., 1987. С. 69—75.

столько непосредственным жизненным опытом автора, сколько использованием дополнительных материалов по истории шаманизма. Так, автор подробно описывает все действия, предшествующие обряду: как ставится специальный чум, что означают молодые лиственницы, составленные определенным образом, и т. д. Потом он дает пространственный комментарий о шаманском бубне и колотушке — о том, как и кто мог их изготавливать, каково значение изображенных на них знаков. Книга повествует о жизни маленького мальчика, в нем угадывается сам писатель. Автором сохранены многие приметы и реалии его детства: место и время действия, некоторые происшествия, прозвище ребенка. Прототипами многих персонажей стали родственники и земляки Немтушкина, выведенные под их собственными именами. Камлание является вставным эпизодом, одним из случаев в жизни ребенка.

Примечательно, что первая реакция мальчика, впервые увидевшего шаманку перед камланием, описана скорее в стилистике этнографического комментария, нежели художественным языком, стремящимся передать детское удивление и страх: «Армача не узнал ее лица. В сумрачном свете чума отчетливо виднелись только глаза и рот. Не нарисовала ли тетя Сынкоик свое лицо отваром чинэ — нароста на деревьях? Или, может, углем, смешанным с серой? Отчего оно стало похожим на маску? Сделалось страшно»¹. То есть ребенок, в испуге спрятавшийся под шкурами, прежде всего думает о составе красок на лице шаманки. Дальнейшее камлание и экстаз шаманки описаны детально, каждое ее действие внимательно зафиксировано. А вот впечатления зрителя-ребенка, чьими глазами автор смотрит на необычное действие, уходят в тень, уступая место сухому и точному рассказу сведущего человека о камлании.

Подробности и детали, в избытке представленные в сцене, дают основания предполагать, что автор обращался к этнографическим источникам. В сцене камлания у Немтушкина собраны сразу несколько ярких действий шаманки, обычно по

¹ Немтушкин А. Мне снятся небесные олени. М., 1987. С. 69.

отдельности упоминаемых этнографами при описании камланий шаманов — представителей разных коренных народностей Сибири¹, поэтому сперва возникла мысль о составном характере сцены. Однако при дальнейших разысканиях был обнаружен прямой источник, откуда сцена камлания (около двух страниц текста) заимствована целиком, почти без редактуры и литературной обработки: это статья И. М. Сулова «Шаманизм как тормоз социалистического строительства»².

У обоих авторов описание начала камлания совпадает, ему предпосланы слова: «шаманство началось» (Сулов) и «камлание началось» (Немтушкин). Само камлание состоит из следующих действий:

- шаманка проглатывает хевонов — духов-помощников;
- шаманка поедает горячие угли;
- шаманка пляшет, гонясь за духами, наступает в костер, не замечая, как летят головни вокруг;
- шаманку привязывают специальными ремнями — «нектарами» к жердям;
- шаманка выгоняет зрителей из чума, они возвращаются обратно;
- усталая шаманка повисает и раскачивается на ремнях;
- шаманке прыскают в лицо водой;
- шаманке «подпиливают» ноги в сгибе коленей скребницей, чтобы она могла сесть;
- шаманка втыкает в себя нож, но не вредит себе.

Лишь одно действие — изгнание зрителей из чума — отсутствует в исходном источнике, все остальные действия сохранены. Кроме того, каждый новый этап камлания шаманки в книге Немтушкина описан в соответствии с источником буквально, автор дословно его цитирует.

¹ См.: Шаманизм народов Сибири: Этнографические материалы XVIII—XX вв.: Хрестоматия / Сост., вступ. ст., исслед., прилож., закл., подбор ил. Т. Ю. Сем. СПб., 2006.

² Сулов И. М. Шаманизм как тормоз социалистического строительства // Антирелигиозник: (Научно-методический журнал). 1932. № 17—18. С. 19—24. Далее приводится по изд.: Шаманизм народов Сибири... С. 125—130.

Немтушкин

Снова во все стороны летели угли, зола.

Женщины хватают головни и угли и выбрасывают через входные отверстия из чума. Огонь исчез, образовалась площадка.

Суслов

Вокруг шамана образовалась пустая площадка. Неистово прыгая, он падает ногами в огонь. Угли, головни, зола летят во все стороны. Женщины и мужчины хватали дымящиеся головни и выбрасывали во входное отверстие. Огонь исчез.

Или сравним фрагмент о превращении шаманки в дерево.

Немтушкин

Сынкоик, повиснув на ремнях, коснулась земли. Что-то забормотала. Какая-то женщина уловила, чего хочет шаманка, и начала прыскать ей в лицо водою. Шаманка обмякла, но по-прежнему висела, раскачиваясь.

— Уе! Скребок! — крикнул дядя Дапамкэй.

Пока бегали за скребком, тетя Сынкоик, как неживая, висела на ремнях, раскачиваясь из стороны в сторону. Притащили скребницу для выделки шкур, и Дапамкэй стал легонько «подпиливать» ей ноги в сгибах коленей. Сынкоик, оказывается, превратилась в дерево и потому не может согнуть колени, не может сесть на землю, которую потеряла впотьмах. Скребница помогла, шаманка села, держась за ремни.

Суслов

Но вот полеты Спиридона становятся все реже, темп их слабее. Он все чаще и чаще встает на землю. Хуркогонь быстро устали и повалились на землю. Спиридон начинает бормотать какие-то непонятные слова. В этот момент кто-то прыскает Спиридону водою изо рта. Тыеча говорит, что хавдны его стали очень горячие, надо охладить их водой. Наконец он окончательно встал на вытянутых ногах на землю, продолжая медленно раскачиваться на мауте. Притащили скребницу для выделки кож и начинают ею пилить легонько ноги шамана в сгибе колен. Соседи мне шепчут, что Спиридон обратился в дерево и не может согнуть ноги, чтобы сесть на землю, которую он потерял впотьмах, поэтому ему и надо подрезать жилы на ногах. Скребница подействовала, Спиридон сел.

В тексте Немтушкина шаман Спиридон заменен шаманкой Сынкоик. У автора была тетка-шаманка с таким именем¹, все остальное почти дословно повторено. Примечательно, что в статье описано камлание якутского, а не эвенкийского шамана, которое является скорее театрализованным представлением для русского зрителя, нежели настоящим обрядом. На постановочный характер указывает и такая деталь, заимствованная

¹ К 65-летию Алитета Немтушкина: Ему снятся небесные олени // Эвенкийская жизнь. URL: http://www.evenkya.ru/infoeg/life/k_letiyu_aliteta_nemtushkina_emu_snyatsya_nebesnye_oleni.html (дата обращения: 06.02.2015).

писателем, как привязывание шамана к жердям (столбам) не специальными, предназначенными исключительно для камлания ремнями (у Сулова «нектары»), а ремнями хозяйственного назначения — «маутами», это разновидность мягких ремней, арканы для оленей. Обычно для камлания используются лишь специальные предметы, ни под каким предлогом не используемые в хозяйстве. Однако для представления по просьбе русского зрителя сгодились и «мауты». «Нектаров» не оказалось под рукой, что тоже указывает на неподготовленность данного камлания. В эвенкийском языке нет слова «нектар», которое употребляется Немтушкиным. Слово «маут» имеется в несколько иной огласовке и тоже означает ремень хозяйственного назначения, который вряд ли мог быть использован в обряде. Думается, в какой-то степени на обращении Немтушкина к столь яркой сцене экстаза шаманки сказался тот факт, что в этнографических работах первой трети XX в. в целом большое внимание уделялось необычному психическому состоянию шаманов во время камлания. Именно оно обращало на себя внимание этнографов прежде всего, подробно описывалось, в результате сложился определенный стереотип восприятия, которому Немтушкин и следует в своей книге.

Такое творческое поведение и авторская стратегия, ориентация именно на этнографические источники представляются соответствующими внутренним писательским задачам. Во-первых, до него никто столь подробно не изображал эвенкийский быт, и подробные комментарии о реалиях традиционной эвенкийской культуры, внедренные в текст рассказа в просветительских целях, были уместны. Во-вторых, социальный заказ, предъявленный целенаправленно выученным писателям-северянам и сибирякам, требовал от них создания произведений на этнические, национальные темы. Книга «Мне снятся небесные олени» используется в Эвенкии как ценный источник по краеведению: если обратиться к учительским разработкам уроков на ее основе, то увидим, что в ней видят беллетризованный этнографический труд, а вовсе не художественный материал для литературного анализа. И прежде всего потому, что писатель обращался не только к личному опыту взаимодействия

с родной культурой, но и к трудам фольклористов и этнографов. Немтушкин родился в 1939 г., а развернутая антирелигиозная кампания, в результате которой многие шаманы подверглись репрессиям, проходила в начале 1930-х гг.¹, поэтому, скорее всего, он вряд ли мог быть свидетелем настоящего камлания в детстве. В 1990—2000-е гг. Немтушкин активно собирал эвенкийский фольклор, издал тексты с описаниями и сценариями национальных праздников.

В чем-то сходна ситуация и с изображением камланий Галиной Кэптукэ². Ее исследовательский опыт сказывается на литературном творчестве. В одной из глав книги «Маленькая Америка» рассказывается о камлании с целью излечения ребенка от болезни, а также о последовавшем затем камлании об «укреплении души» исцеленной девочки. Действо показано в рассказе от лица ребенка, однако в повествование включены диалоги между близкими родственниками и пояснения шамана. Подробно изложено, как шаман изготавливает фигурки духов-помощников, например рыбок-тайменей: уже по этой точной детали специалист может определить, из каких мест происходят герои повести, поскольку у каждого рода свои души-помощники. Каждое действие шамана расшифровано и объяснено читателю, в репликах персонажей раскрыто значение произведенного обряда. Детали, подробности, комментарии призваны сделать рассказ информативным для тех, кто уже не помнит традиционных верований, знает о них лишь пона-

¹ См., например: Карлов С. В. Массовые репрессии в 1930-х гг. (на материалах Хакасии). Абакан, 2011; Мельникова Т. В. Шаманы под запретом власти // Словесница искусств: Дальний Восток в пространстве Мифа и Легенды: Журнал Хабаровского краевого благотворительного фонда культуры. 2006. № 1 (17). С. 73—76: То же: URL: <http://www.slovoart.ru/node/1522> (дата обращения: 12.04.2015). Волкова М. Г. Поруганная вера (о репрессиях против священнослужителей) // Книга памяти Красноярского края. URL: <http://www.memorial.krsk.ru/Articles/KP/1/08.htm> (дата обращения: 12.04.2015).

² Кэптукэ Г. Маленькая Америка. М., 1991. С. 101—105. Кэптукэ — творческий псевдоним исследовательницы эвенкийского фольклора и литературы доктора филологических наук члена Союза писателей России Г. И. Варламовой.

слышке, а также для читателей, никогда не сталкивавшихся с шаманами и обычаями эвенков. В итоге, как и в книге Немтушкина, получается некий гибридный текст, соединяющий художественное повествование и беллетризованный этнографический рассказ, который помимо свойственного художественной литературе эстетического воздействия имеет явные просветительские задачи.

Наиболее далек от просветительских целей при описании камлания Еремей Айпин в книге «У гаснущего очага». Рассказ о камлании помещен в главу «Голос бубна» и постепенно превращается в созвучный его ритму текст. Характерные для камлания приемы ввода в трансовое, экстатическое состояние используются внутри рассказа не только как объект изображения, но и как элемент поэтики, как художественный прием. Повторы, имитирующие ритмичность, заданы анафорами и синтаксическим параллелизмом фраз, начинающихся с возгласов, сопровождающих удары по бубну. Ритм бубна повторяется в ритмике фраз, в графике текста. Отдельные куски визуально выделены, они похожи на стихи: каждое предложение начинается с новой строки, как в стихах, что «работает» и на музыку текста, и на его зрительное восприятие:

«Во-в!..
Во-в!.. — откликнулся бубен.
Во-в!.. — откликнулся огонь в чувале.
Во-в!.. — откликнулись четыре угла дома.
Во-в!.. — откликнулись стены старого дома.
Во-в!.. — откликнулся лед потолочного окна.
Во-в!.. — откликнулся дом.
И я в неудержимом восторге закричал:
Во-в!..
Во-в!.. — отозвались сосны в бору.
Во-в!.. — отозвались снега в бору.
Во-в!.. — отозвались звезды над домом.
Во-в!.. — отозвалась Луна в тучах.
Во-в!.. — отозвалось Небо.
Во-в!.. — отозвалась Земля.

А старец все летал, все кружил по солнцу. Все летал, все кружил, не касаясь земли.

Во-в!..
Во-в-в-в!.. — отозвалась Вселенная.
А я клокотал от восторга.
Клокотало мое тело.
Клокотала моя душа»¹.

Автор стремится передать свое эмоциональное состояние, а сказки, загадки шамана, а также рассказ о нем самом вынесены в отдельные части повествования. Смысл камлания для его героя, участника, — в единении всего сущего, в обретении цельности и гармонии с мирозданием. Рассказчик сообщает о своем восторге, которым отзываются его тело и душа. Он не помнит подробностей, не помнит фактической стороны: из-за чего и с какой целью было камлание, он запомнил «голос бубна», производший неизгладимое впечатление на детское сознание. Сцена камлания призвана передать чувственные ощущения участников, их экстатический настрой, эмоциональную составляющую, чему служат различные художественные приемы, превращающие сцену из последовательного рассказа в подобие «литературного камлания»².

Таким образом, можно говорить о том, что при описании экстаза, испытываемого при камлании, лишь Е. Айпин идет по пути его художественного изображения, уходя от описательности, стремясь передать «изнутри» испытываемый его участниками восторг. А. Немтушкин и Г. Кэптукэ ориентируются на этнографические описания, беллетризуя их и приспособлявая к сюжету книг, для них первостепенна именно фактическая достоверность происходящего, камлание шаманов изображено ими максимально подробно, ориентировано на неподготовленного и незнакомого с жизнью народов Сибири читателя. При этом Г. Кэптукэ опирается на собственный исследовательский и жизненный опыт, тогда как А. Немтушкин перерабатывает сцену этнографического описания, взяв ее за основу для своего вставного эпизода, изображающего шаманское камлание.

¹ Айпин Е. У гаснущего очага. Екатеринбург; М., 1998. С. 162.

² Термин предложен Е. В. Чепкасовым: Чепкасов Е. В. Художественное осмысление шаманства в творчестве Ювана Шесталова. С. 135—136.

А. А. Егорова
(Санкт-Петербург)

**ЭКСТАЗ ОБЫДЕННОСТИ:
керамика Дальнего Востока
глазами дзэнского мыслителя
(Янаги Сбэцу
и его «Безымянный мастер»)**

Описание душевного отклика на встречу с прекрасным было неотъемлемой частью японской литературы на протяжении веков. Дневники и эссе эпохи Хэйан (794—1185 гг.), наиболее богатые изображениями эмоциональных переживаний, не только отражали склонность аристократов эпохи к аффектированным реакциям, но и служили своеобразным руководством к действию (вернее, чувствованию), указывая на объекты эстетических переживаний и описывая должную реакцию на них. Описание (или перечисление) пейзажей и состояний природы, животных и людей, предметов быта и искусства, вызывающих сильные, глубокие чувства, составляют особый прием японской дневниковой прозы, ярко представленный, например, в «Записках у изголовья» Сэй Сёнагон (конец X в.). «То, что заставляет сердце сильнее биться», «То, что радует сердце», «То, что страшит до ужаса», «То, что вызывает жуткое чувство», «То, что пленяет утончённой прелестью», «То, что великолепно», «То, что утончённо-красиво» — лишь некоторые из названий глав повествования Сэй Сёнагон, в которых раскрывается эстетический мир японской средневековой литературы. Экстатический восторг хэйанских придворных и парадоксальные реакции дзэнских мастеров в более поздней литературе демонстрировали власть искусства и власть прекрасного в целом, его мистическую силу и способность повергать человека в состояние высшего напряжения духовных и эмоциональных сил.

Однако вопрос о состоянии художника в процессе замысла и создания произведения искусства или во время его оценки редко рассматривался в японской литературе, если не считать нескольких исторических анекдотов (часто — интерпретирующих китайские первоисточники), жизнеописаний великих живописцев и каллиграфов. Немногие из этих историй касаются керамических предметов, и лишь утварь для традиционной чайной церемонии (*тя-но ю*), обладая социальным престижем и высокой стоимостью, упоминается в литературе. Несколько исторических анекдотов посвящено представлению великих мыслителей Японии о способах достижения совершенства в произведениях искусства, часто — парадоксальными и экстравагантными методами.

Одним из немногих примеров притч о керамике является история о Сэн-но Рикю (1522—1591) и Такэно Дзёб (1502—1555), бывших в XVI в. самыми влиятельными мастерами чайной церемонии и арбитрами вкуса во многих областях искусства далеко за пределами *тя-но ю*.

Проходя мимо лавки, два мастера увидели вазу, которая привлекла их внимание идеальным соответствием эстетическим требованиям чайного действия. Мастера не обнаружили своего интереса друг перед другом, но на следующий день каждый послал в лавку своего ученика, чтобы приобрести ее. Удачливым покупателем оказался Сэн-но Рикю, и через некоторое время он пригласил Дзёб на чайную церемонию, чтобы продемонстрировать свое видение вазы в комплексе разнообразных аксессуаров чайного действия. В вазе стояли два цветка камелии, но, ко всеобщему удивлению, одна из ручек на вазе была отбита. Увидев это, Дзёб сказал: «С тех пор, как вчера я увидел эту вазу, я думал о том, чтобы использовать ее в собственной церемонии, но только отбив ручку. Когда я понял, что ваза у тебя, я задумал сделать вот что: я решил, что непременно надо будет отбить эту ручку в конце чайного действия, объяснив тебе мой поступок». С этими словами Дзёб вынул из рукава молоток¹.

Этот анекдот иллюстрирует важную особенность буддийского, а точнее, дзэнского мышления: способность к спонтанным

¹ Ueda M. *Literary and Art Theories in Japan*. Michigan, 1991. P. 91—92.

решениям, повинующимся бессознательному импульсу и, таким образом, отражающим буддийское состояние «не-я». Хотя решение привести вазу в состояние *саби* (красоты, трогающей душу следами времени, неяркой и печальной прелестью старины) и *ваби* (красоты несовершенства) и было спонтанным, оно повлекло за собой совершенно рациональное поведение Дзёб, который заранее спланировал художественную акцию и предусмотрительно взял с собой на чайную церемонию молоток. В этом очевидно отражение идеи «просветления», предельной концентрации духовных, интеллектуальных (а часто и физических) усилий, характерное для экстатических состояний, которое, однажды достигнутое в буддийской практике, становится неотъемлемой частью духовного опыта адепта. Также следует отметить, что в случае с вазой Сэн-но Рикю и Такэно Дзёб выступают одновременно как в качестве реципиентов, переживающих восторг от встречи с прекрасным предметом искусства, так и в качестве творцов, завершающих акт создания идеального произведения. Такие свидетельства о переживаниях художников и ценителей керамики все же исключительно редки и не позволяют достаточно полно рассмотреть характер экстатического переживания реципиента и творца¹.

Вопросы о природе творческого начала и о природе красоты впервые в исследовательском ключе были подняты только в XX в. Янаги Сёэцу (1889—1961), философом, культурологом и дзэнским мыслителем. Одной из важнейших новаторских черт эстетики Янаги является то, что в поисках красоты он обращается к тому кругу произведений декоративно-прикладного искусства, который до того момента практически не привлекал

¹ Другим примером анекдота об «усовершенствовании» предмета искусства через его «порчу» является приведенная Хидэо Тагаи история о чаше с традиционным именем «Цуцу-и-дзуцу» (дословно — «из пяти осколков чаша Цуцуи»), по неосторожности разбитой на пять частей ее прежним владельцем Цуцуи Дзюнкэй при дарении военачальнику Тоётоми Хидэёси (1536/7—1598) и затем склеенной золотым лаком (*Hideo T. Japanese Ceramics. Osaka, 1981. P. 124*). Чаша, ставшая национальным сокровищем, получила свой статус и в силу связи с важным историческим лицом, и в силу того, что приобрела особые эстетические и этические качества после реставрации.

внимания ценителей, — к старой ремесленной керамике. Неожиданный поворот к «низкому жанру» объясняется целым комплексом серьезных экономических и гуманитарных проблем, перед которыми Япония оказалась в начале — середине XX в.

Курс на модернизацию и европеизацию страны, принятый правительством Мэйдзи в 70-х гг. XIX в., привел к значительной переоценке японцами собственного искусства. Многие традиционные искусства, в том числе и те, в которых керамика была задействована как важный элемент (икебана, чайные церемонии), пришли в упадок. Экспортный спрос на японское декоративно-прикладное искусство вызвал появление большого числа мастерских, удовлетворявших вкусы западного покупателя в ущерб традиционным эстетическим идеалам Японии. Упразднение самурайского сословия и аннуляция системы провинций княжеского управления привели к прекращению финансирования и протекции со стороны владетельных князей и закрытию многих провинциальных мастерских. В то же время промышленное производство набирало силу, постепенно вытесняя ремесленное изготовление бытовых предметов в большинстве регионов Японии.

Казалось, что Япония экстатических переживаний от соприкосновения с красотой стала достоянием мифа о загадочном Востоке. Тем не менее европеизировалось не только искусство Японии, но и научная мысль, которая предпринимала попытки осмыслить национальные художественные традиции в категориях западного искусствознания. Реакцией на перечисленные выше культурные процессы стали размышления Янаги Сōэцу о ремесленном искусстве, выраженные им в ряде эссе 1920—1950-х гг., собранных в книге «Безымянный мастер» и переведенных Бернардом Личем (1887—1979), другом и соратником Янаги¹. Эти работы стали идеологической платформой *Мингэй* — движения за сохранение народного ремесла, оказавшего огромное влияние на современное декоративно-прикладное искусство как в Японии, так и во всем мире благо-

¹ Yanagi S. The Unknown Craftsman: A Japanese Insight Into Beauty / Adopted by Bernard Leach. New York, 2013.

даря творческой и просветительской деятельности керамиста Сёдзи Хамады (1894—1978).

На взгляды Янаги Сёэцу глубоко повлияло его знакомство с искусством и философией стран Запада и других стран Востока: в «Безымянном мастере» он свободно обращается за аналогиями и цитатами к Библии, раннехристианской литературе, трактатам средневекового немецкого мистика Майстера Экхарта, поэзии Уильяма Блейка, к индийской поэзии. В то же время Янаги оставался убежденным последователем дзэн-буддизма, и на его мировоззрение глубоко повлиял его наставник и друг Судзуки Дайсэцу Тэйтарō (1870—1966), один из самых известных на Западе исследователей и популяризаторов философии дзэн¹.

Находя много параллелей между буддийскими представлениями о природе творчества и идеями античных и ранних христианских авторов, Янаги Сёэцу выделяет главную цель буддизма — достижение просветления — как неперемненное условие создания выдающегося произведения искусства. Просветление — состояние, которое по-разному описывается в западной литературе. Наиболее общим местом является указание на то, что главным условием достижения просветления является достижение состояния *недуальности*. В английском языке, ставшем проводником идеи дзэн на Западе, иногда используется термин «openess» — единство, тождество; но японское понятие *фуни* — «не-два», недualная целостность — более точно отражает суть этого явления. Окончательное достижение этой целостности является *нирваной*².

Буддизм считает состояние недualности изначально присущим человеку. Учение, таким образом, является попыткой вернуть человека в неотъемлемо свойственное его природе состояние целостности. Все буддийские практики — это, по

¹ Среди наиболее влиятельных работ этого философа следует выделить: Introduction to Zen Buddhism (1932), Zen and Japanese Culture (1959) и др.

² Nirvana (угасание, прекращение) — термин, обозначающий состояние освобождения от страданий, состояние свободы и особой внеличностной или надличностной полноты бытия (подробнее см.: Торчинов Е. А. Буддизм. СПб., 2002. С. 111—113, 127).

словам Янаги, «ностальгическое воспоминание и одновременно путь домой»¹.

Янаги выделяет ряд оппозиций, наиболее разрушительных для искусства и вызывающих к жизни то, что он характеризует как искусство ради искусства, а не искусство для человека. Одной из них, разрушающей «божественную недUALность», Янаги считает временную оппозицию «сейчас — прежде». По его мнению, вся история искусства представляет собой поиск новшеств, но истинная суть красоты может существовать, только когда устранено различие между старым и новым. В состоянии недUALности нет разницы между прошлым и будущим, а следовательно, проходящее время не может оказать никакого воздействия на восприятие истинной красоты.

Для иллюстрации несостоятельности этой оппозиции в трансцендентном мире философ обращается к христианским текстам, предлагая обратить внимание на стих 8:58² в Евангелии от Иоанна. В русском синодальном переводе он звучит следующим образом: «Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам: прежде нежели был Авраам, Я есмь». Наиболее примечательным в приведенной цитате Янаги считает совмещение «прежде» («before») и «есмь» («am») и полагает, что использование настоящего времени связано с попыткой отразить в сообщении Иисуса Христа представление о «целостном „сейчас“», лежащем за пределами настоящего или прошлого. Это позволяет философу также сделать вывод о том, что истинная красота также лежит в этом «целостном „сейчас“».

Вторая оппозиция: «я — не я» (субъект — объект). В интеллектуальной деятельности преодоление этой оппозиции выражается в отказе от постановки и решения вопросов как таковых: «Решить вопрос означает быть единым с ним. Когда такое единство <...> имеет место, оно само дает нам ответ, причем вопрошающему в этом случае нет никакой нужды пытаться решить этот вопрос»³. НедUALность в дзэнской практической

¹ Yanagi S. The Unknown Craftsman... P. 128.

² В тексте Янаги Сбэцу ошибочно указан стих 7:58 (Ibid. P. 131).

³ Судзуки Д., Кацуки С. Дзэн-Буддизм: Основы Дзэн-Буддизма. Практика Дзэн. Бишкек, 1993. С. 85.

деятельности, в том числе в искусстве, достигается полным отождествлением творца с результатом своего творчества, мастера — с материалом и создаваемым предметом. Ремесленное искусство анонимно, так как мастер работает в соавторстве с материалом, производственной традицией и — в рамках религиозного сознания — с божественной силой.

Приводя в качестве иллюстрации недуалистического отношения к искусству стихи индийского поэта-мистика Кабира (1482—1512), Янаги подчеркивает, что «божественная музыка» возникает тогда, когда нет разделения между играющим на барабанах и самим инструментом, а также между играющим и слушающим:

Не тронутый <рукой> барабан целостности звучит во мне.
Танец божества исполняется не руками и ногами.
Арфа божества звучит без <прикосновения> пальцев,
ее слышно без ушей:
Лишь Оно — это слух, и Оно — слушатель¹.

Третьей из оппозиций — и наиболее интересной для рассмотрения изобразительного и декоративного искусства — является противопоставление «красота — уродство», «прекрасное — ужасное». Мир целостности (изначальный мир до разделения на противоположности) не предполагает оценки феноменального мира с точки зрения соответствия или несоответствия эстетическому канону. Говоря об истинной красоте, Янаги имеет в виду состояние вещей до возникновения оппозиций, до разделения прекрасного и безобразного, изначальное недуальное состояние будды. В переводе эссе Янаги Сōэцу на английский язык Бернард Лич использует слово «*buddhaship*», которое в переводе на русский может звучать как «буддство».

Может создаться впечатление, что достижение такого состояния целостной недуальности подвластно лишь художнику-монаху или художнику-интеллектуалу, создающему свои произведения в осознаваемом им самим контексте буддийской практики. Однако Янаги разрушает это представление, описывая

¹ Yanagi S. Op. cit. P. 131. (Подстрочный пер. с англ. мой. — А. Е.)

«два пути» достижения состояния будды, которые совпадают со способами осуществления художественного процесса.

Первый (*дзирики-до*) — путь «собственных (индивидуальных) усилий», также известный как «путь трудности», на котором адепт полагается только на собственные усилия в достижении просветления или любой иной цели. Янаги отмечает, что индивидуальная одаренность, талант, требует от человека экстраординарных усилий для реализации своих творческих потенциалов, и лишь единицы могут преодолеть столь тяжелый путь. Более того, этот путь не гарантирует создание шедевра: на художника оказывает воздействие сложный комплекс внешних и внутренних обстоятельств, любое из них может свести все его индивидуальные усилия на нет.

В то же время очевидно, что далеко не все художники, а тем более ремесленники, могут быть одаренными. Эта избирательная одаренность вступает в противоречие с принципиальной догмой буддизма: учение определенно утверждает, что любой человек и любое существо может стать буддой, «просветленным».

Второй путь — «внешних усилий» (*тарики-до*). Богатые природные ресурсы, долгая традиция, бытовое предназначение этих предметов — все это в комплексе оказывает содействие гончару, и красоту ремесленных изделий следует приписать не индивидуальной одаренности мастера, а окружающему его, которое соучаствовало успеху его творчества. Постоянное и многократное повторение действий гончара и его опыт также дают ему внешнюю поддержку, заменяющую талант.

В качестве образца вневременной керамики, красота которой обеспечена опорой мастеров на *Простой путь*, Янаги Сбэцу приводит китайскую керамику эпохи Сун (960—1279 гг.), представленную многочисленными образцами чаш и сосудов. Главными чертами сунской керамики можно назвать элегантную простоту форм, стремление к монохромности и деликатности цвета глазури, гармоническое единство цвета и формы изделия¹. Чаши различных мастерских декорированы лаконич-

¹ Kerr R. Song Dynasty Ceramics. Far Eastern Series / Victoria and Albert Museum. London, 2004. P. 24—28.

но, часто вообще не имеют декора, что только подчеркивает совершенство формы и качества исполнения. Создававшиеся в большом количестве в разных мастерских Китая, эти изделия, ставшие одной из вершин развития китайского керамического производства, поражают технико-технологическим и эстетическим совершенством. Красота сунской керамики для Янаги Сбэцу — образец цели, достигнутой последователями *Простого пути*, пути опоры на традицию и божественное благоволение. Гончары эпохи Сун не воспринимали себя художниками, работали лишь для того, чтобы прокормить себя, и большинство из них были неграмотными. Важной особенностью является то, что сунские мастера работали в мире, где индивидуальность не представлялась универсальной ценностью. В этом мире не предпринималось усилий к выражению индивидуальности посредничеством вещей; напротив — целью было создавать вещи посредничеством людей. Красота, создаваемая таким образом, — красота вещей, а не людей, отмечает Янаги. Индивидуальные таланты каждого из огромного количества мастеров были разными, а предметы создавались в большом количестве и демонстрируют минимум индивидуальных различий. Говоря языком буддизма, все эти вещи обладают общностью — все они достигли состояния будды.

Рассматривая причины такого высокого эстетического качества предметов ремесленного производства, Янаги Сбэцу выделяет ряд условий, при которых достигается *буддийское совершенство*, «buddhaship» простых вещей.

Одним из условий «неосознанной» (бессознательной) работы ремесленников оказывается хорошо отлаженная традиционная технология, не подразумевающая никаких усовершенствований и индивидуальных новаций. Технологические приемы ремесленного производства складываются, в первую очередь, в связи с особенностями местных материалов. Так, Янаги приводит в пример работы корейских гончаров XVII в., создававших керамику типа *хакэмэ*, декорированную белым ангобом. Жидкий ангоб наносился на внутренние стенки чаш широкой кистью, в то время как гончарный круг еще вращался, — это создавало непринужденный, свободный мазок белой

глины, контрастировавший с темной глиной черепка. Нанесенный тонким слоем ангоб очень быстро впитывался в пористую глиняную массу и подсыхал на поверхности; это заставляло гончара работать быстро, наносить мазок одним непрерывным движением без задержек и остановок. Никакие особенности декора не воспринимались как «брак», если предмет получался функциональным. В таких условиях мастера действовали привычным, хорошо натренированным образом и не задумывались об эстетичности результата, то есть действовали в целостном сознании, не предполагающем разделение на прекрасное и безобразное. Когда корейские чаши получили высокую оценку у японских ценителей, в некоторых мастерских Японии начали делать подражания *хакэмэ*, уже прилагая осознанные усилия к тому, чтобы штрихи ангоба имели такую же совершенную непринужденность, как в корейских образцах. Янаги Сōэцу полагает, что попытки повторить наивную непосредственность *хакэмэ* не увенчались успехом, так как японские мастера, считавшие образцы прекрасными, осознанно стремились к повторению красоты и действовали, таким образом, в рамках оппозиции «прекрасное — безобразное».

Уже упомянутым условием для бессознательного творчества является автоматизм прилагаемых усилий. Говоря об организации производства в китайских фарфоровых мастерских, Янаги описывает тяжелый, монотонный и даже изматывающий труд малолетних рабочих, расписывавших изделия в мастерских Цучжоу в XVII в. «Необходимость рисовать одну и ту же картинку сотни раз в день может заставить художника забыть, что именно он изображает; он может оказаться совершенно свободным от оппозиции ловкости (виртуозности) и неумелости (неуклюжести); он более не нуждается в обдумывании различия между красотой и уродством: все, что он будет делать, — это быстро и уверенно работать кистью, даже не отдавая себе отчет в том, что он рисует»¹. Ребенок из Цучжоу может думать о хризантеме, рисуя бамбук, он может рисовать животных, которых никогда не видел, и писать иероглифы,

¹ Yanagi S. The Unknown Craftsman... P. 135.

смысла которых не понимает. Более того, его сознание может быть занято обыденными вещами или вообще освобождено от каких-либо мыслей — это состояние свободы сознания и самозабвения кажется Янаги совершенным воплощением бессознательной работы, ведущей к созданию совершенных, с точки зрения дзэн-буддизма, творений.

Янаги Сбэцу нигде не использует таких понятий, как «транс» или «экстаз», однако, обратившись к работам его учителя Судзуки Дайсэцу, мы можем обнаружить, что описание состояния *сатори* (просветления) дает картину, свойственную именно таким состояниям в европейской культурной традиции: «открытие нового мира», «таинство и чудо», явление, которое «коренным образом изменяет моральную и духовную жизнь человека», «новое рождение», «переоценка своего отношения к миру», «сдвиг <...> в результате которого открывается мир совершенно новых ценностей»¹. Перечисляя главные отличительные черты *сатори*, Судзуки упоминает «чувство экзальтации» от безграничного расширения индивидуальности, освобождение, которое приводит к «интенсивной экзальтации»².

Следует отметить, что идеализм Янаги не позволяет ему критично подойти к результатам такого «самозабвенного» труда. Образцы экспортного фарфора, известного на Западе как *Сва-тоу*, в эпоху Мин (1368—1642 г.) создавались как раз в многочисленных мастерских, в которых массовое производство обеспечивалось работой малограмотных мастеров, часто — детей, работавших по 10 часов и более за гончарным кругом или за столом живописца. Результатами этого стали и практически неузнаваемые животные, и иероглифы, часто не поддающиеся прочтению³. Многочисленные образцы из частных коллекций демонстрируют постепенную потерю изобразительности, узнаваемости мотивов: излюбленный мотив оленя среди деревьев приобретает сперва почти карикатурный вид, а затем совершенно перестает распознаваться как пейзажная сценка

¹ Судзуки Д., Кацуки С. Дзэн-Буддизм. С. 161, 164, 168.

² Там же. С. 174.

³ Ko-sometsuke: Chinese Porcelain for the Japanese Market: Exhibition Catalogue. London; Lisbon, 2013.

с животным¹. Роспись воспринимается небрежной, очевидны огрехи письма (незамыкающаяся линия обводки горловины, затеки кобальта, перегорающие во время обжига и т. п.), хотя иногда «скоропись» в мотивах и орнаментах воспринимается как живость и обладает определенным эстетически привлекательным эффектом.

В этом самозабвении, которое можно сравнить с тихим экстазом, и должно — по мнению Янаги — создаваться искусство, ориентированное на человека, а не абстрактное «произведение искусства», принуждающее восхищаться виртуозностью своего исполнения или комплексом идей и представлений художника, заложенными преднамеренно, осознанно.

Именно из-за отсутствия этого самозабвения Янаги Сбэцу подвергает критике произведения мастерской Раку. Чаши (*тяван*) этой мастерской высоко ценились среди чайных мастеров классической чайной церемонии *тя-но ю* начиная с середины XVI в. за их простоту, несовершенство и неприязательность. И именно такой художественный метод был главным достижением мастеров дома Раку. Но, по мнению Янаги, чаши Раку несовершенны *преднамеренно*, они «сделанные», а не «рожденные». Несмотря на то что современный (а тем более западный) зритель часто не ощущает этой разницы, для Янаги было принципиально то, что мастера династии мастеров Раку уже с XVII в. ощущали себя художниками, личностями в искусстве, а не ремесленниками. Условно говоря, мастера Раку заранее обдумывали те несовершенства, которые воспринимаются зрителями как случайные; создавали форму и глазурировали изделия исходя из творческого замысла, который включал в себя качество *ваби* создаваемых ими вещей. Произведения мастерской Раку были штучными, ориентированными на узкий круг чайных мастеров и коллекционеров утвари для *тя-но ю*, преуспевающих заказчиков. Поэтому подход мастеров к изделиям был также

¹ См. сосуд с изображением оленя, ок. 1590 г.: URL: <http://andrewbaseman.com/blog/?p=5766> (дата обращения: 30.06.15); близкий сосуд из коллекции Pater Gratia Oriental Art, датируемый 1570—1650 гг.: URL: <http://www.patergratiaorientalart.com/article-1157> (дата обращения: 30.06.15) и др.

индивидуальным, в каждом случае учитывающим личность заказчика или предполагаемого владельца. Индивидуализация изделий нашла отражение также в том, что начиная с XVI в. чашам мастерской Раку присваивались личные имена, часто отражающие рефлексия мастеров и их сознательное действие в рамках культурной традиции эпохи (например, чаша «Муитибуцу» («Пустота»), «Омокагэ» («Образы прошлого»), «Ёрудзуё» («Многие века бесконечного благоденствия») и др.)¹.

Янаги Сбэцу отмечает, что целостностью и чистотой облика обладают, как правило, вещи повседневного пользования: как тело работающего человека приобретает красоту в ежедневном труде, так и «работающие» вещи обладают большими эстетическими достоинствами. Напротив, предметы нефункциональные стремятся к сложности формы, теряют силу и чистоту. Корейские чаши Идо и горшки Чосон являются «вещью — как она есть» и ничем более. В этих гончарных изделиях не прослеживается ни малейшего сознательного усилия, искусности (любования умелостью, виртуозностью), нет сложности и осмысления. То есть они сделаны как раз в том состоянии неразделенности сознания, которое является буддийским идеалом. Янаги Сбэцу, приписывая корейским изделиям дар речи, приводит их сообщение («massage») миру: «Мы ничего не желаем. Приходи и присоединись <к нашему миру чистоты>. Все будут спасены»². В этом почти райском пении прекрасно слышны экзотические нотки, которые можно было бы сравнить с пением сирен классической античности, создающих (согласно Платону) космическую музыку в небесных сферах богини Ананке. Таким образом, замыкается круг: вещи, созданные в тихом экстазе неразделенности сознания, сами призывают своих владельцев к полному слиянию, недualityному состоянию и просветлению.

Подытоживая свои размышления о разных проявлениях буддийской красоты в прикладном искусстве, Янаги Сбэцу постулирует, что интеллектуальное усилие имеет мало пользы

¹ Керамика Раку: Космос в чайной чашке. Выставка из японских собраний: Каталог. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2015. №№ 6, 9, 12.

² Yanagi S. Op. cit. P. 142.

для создания и постижения красоты, а творческое индивидуальное усилие далеко не всегда приводит к созданию шедевра. Но состояние полного слияния с объектом работы, полное самозабвение, тихое экстатическое состояние нераздельности является совершенной гарантией создания истинного произведения искусства.

Идеи Янаги Сбэцу, поддержанные его друзьями-гончарами, привели к двум принципиальным изменениям в культуре XX в. С одной стороны, при содействии Янаги Сбэцу был открыт музей корейского искусства в Сеуле в 1924 г., а в 1926 г. — музей народного искусства Мингэй в Токио. Были «открыты» и введены в сферу мировой художественной истории ремесленные традиции Японии, «деревенская» керамика была представлена публике как национальное достояние. С другой стороны, представив народное искусство *мингэй* широкому кругу керамистов, ставших горячими поклонниками народного ремесла, он способствовал распространению стилистических особенностей провинциальной и деревенской японской керамики. Сёдзи Хамада, сам стоявший у основания движения *Мингэй*, стал родоначальником студийной, художественной керамики Японии, и это направление, естественно, в принципе не могло повторять условий «тихого экстаза» работы простых мастеров. Оно не было анонимным (в том числе появляется и стиль керамики, названный именем самого Сёдзи), а работа мастеров была не настолько производительной, чтобы гончар забывал себя в монотонном и утомительном труде. Мастера новых направлений придерживались принципа пути *дзирики-до*: «собственных усилий», лежащих в парадигме западной культуры.

Тем не менее Янаги Сбэцу убедительно описал причины необычайной обаятельности, очарования японской ремесленной керамики: созданная в рамках традиции, заменяющей индивидуальную одаренность, в экстатическом слиянии с предметом — вместо осознанного художнического подхода, — она демонстрирует искренность и целостность. Что вполне можно назвать состоянием «буддства».

И. Б. Сазеева
(Арзамас)

АЛЬБЕР КАМЮ: СЛИЯНИЕ С ПРИРОДОЙ КАК ЭКСТАЗ

Для Альбера Камю (1913—1960), выросшего в Алжире, родная природа всегда была источником радости и главной ценностью. Именно природа давала молодому Камю чувство слияния с самой сущностью бытия, которое может быть понято как экстаз. Языческие пиршества плоти, бездумное интуитивное счастье, которое герои раннего творчества Камю испытывают в моменты гармонии с морем, скалами, становятся в этот период главной его темой.

Ранний период творчества Камю еще не является в полном смысле философским. Он может быть понят как подготовительный этап философии абсурда, выраженной в «Мифе о Сизифе» (1942), «Постороннем» (1942) и некоторых других произведениях. Если в абсурдном цикле раскрывается трагедия жизни, диалектически связанная с радостью жизни, то в сборниках эссе «Изнанка и лицо» (1937) и «Бракосочетания» (1939) изображена именно радость, связанная с природой и лишенная всякого мудрствования.

Эта радость, этот экстаз стали впоследствии сознательным, осмысленным стремлением человека к счастью, красоте, опосредованным *мерой* как главной ценностью разработанной им морали, основанной на античных понятиях. Античные истоки этой морали видны уже в ранних эссе Камю. И поскольку философское понятие экстаза чрезвычайно многосторонне, следует прояснить, какие его аспекты следует применить к анализу творчества Камю.

Экстаз определяется и как высшая степень восторга, и как вступление в подлинное существование, и как болезненное помрачение духа, и как выход за пределы себя самого. Само понятие «экстаз», как известно, существует со времен античности:

«Экстаз (от греч. *εκστασις* — смещение, перемещение, иступление, восторг) — термин древнегреческой философии, заимствованный из области религиозных мистерий; выход человека из рамок вещественно-психической данности. Различались гнетущий, болезненный экстаз («габрис», страсть, опьянение) и «облегчающий» экстаз (в котором человек приобщается к трансцендентной «истине» бытия)»¹.

Нас интересует прежде всего понимание экстаза Плотиним, поскольку Камю был хорошо знаком с его философией (его дипломная работа в университете Алжира была посвящена философии гностиков, Плотина и Августина Блаженного). Именно платиновское понимание экстаза лежит, на наш взгляд, в основе экстаза в ранних эссе Камю.

Для Плотина экстаз — это некое сверхумное созерцание, «когда душа, отбросив все чувственное и интеллектуальное, возвышается над сферой бытия-ума (*нуса*) и в некоем восторге и воодушевлении непосредственно соприкасается со сверхбытийным *единым* («Эннеады» IV. 9, 11, 23)»². При этом душа должна пройти через катарсис (предварительное очищение души, «прошедшей все этапы добродетельной жизни и возвысившейся над „хороводом добродетелей“ (VI. 9, 11, 17)»³.

Экстаз как особого рода созерцание приводит к познанию Единого и слиянию с ним:

«...дабы достигнуть мыслью Первоединое, душе следует стать выше самой науки и, ни на мгновение не выступая из своего единства, отрешиться и от своих знаний, и от предметов знания, и от всего прочего — даже от созерцания красоты, ибо даже красота поздней Его и от Него, как дневной свет — от солнца»⁴.

¹ Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 4. С. 427.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Плотин. Эннеады. URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/plotin/0/j42.html (дата обращения: 10.07.2015). Далее цитируется по данному источнику.

Только созерцание этого Единого, этого «сияния Божия», по определению Плотина, способно дать человеку возможность ощутить истинное восхищение, «которое чувствуется в непосредственной близости истинного света, озаряющего душу». Если человек не может достичь такого состояния, это значит, что он не полностью прошел очищение души.

Таким образом, условие слияния с Единым — очищение души от всего внешнего, от всех образов и форм, для того чтобы душа наполнилась «сиянием света верховного существа».

Поскольку Камю является представителем экзистенциализма (хотя сам никогда себя к нему не причислял), необходимо прояснить также понимание экстаза его теоретиками, в частности М. Хайдеггером. Понимание экстаза Хайдеггером изменялось и углублялось в процессе его творческой эволюции. В трактате «Бытие и время» экстаз связан с понятием времени, точнее, с прошлым, настоящим и будущим. К. Г. Фрумкин поясняет этот термин:

«Экстазы — формы связи присутствия с бытием, в обыденности понимаемые как три формы времени — настоящее, прошедшее и будущее. Существует три вида экстазов: настоящее — бытие-вперед-себя, бывшее — уже-бытие и настоящее — бытие-при»¹.

При этом в экстазах нет рядоположенности прошлого, настоящего и будущего. Об этом же говорит Роберт Достал:

«...трехмерность проживаемого опыта времени (прошлое—настоящее—будущее. — И. С.) Хайдеггер именуует „экстатическим“ единством времени. Данное выражение указывает, каким именно образом каждое из этих трех измерений взаимно отлично и отличимо от двух других, то есть как каждое измерение „выступает“ из других. „Вы-ступление“ или „ис-ступление“ и есть буквальный перевод слова „экстаз“»².

¹ Фрумкин К. Г. Термины М. Хайдеггера. URL: http://nounivers.narod.ru/ofirs/h_voc.htm (дата обращения: 10.07.2015).

² Достал Р. Время и феноменология у Гуссерля и Хайдеггера // Философская антропология. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/haidegger/haidger_i4.htm (дата обращения: 10.07.2015).

И далее:

«Термином *экстатичность* Хайдеггер также стремится описать то, как каждый момент оказывается точкой пересечения прошлого и будущего. Настоящее несет в себе прошлое и будущее. Прошлое и будущее составляют его»¹.

В «Новой философской энциклопедии» говорится, что у Хайдеггера «„экзистенция“ трактуется как экстаз, исступление из ложнодоверного существования человека в напряженную безосновность, которая хотя и не обеспечивает обретения высшей истины, однако является главным условием ее достижения»².

В более поздний период Хайдеггер делает акцент на связи экстаза и экзистенции (эк-зистенции). Так, в «Письме о гуманизме» он пишет: «Экстатическое существо человека покоится в эк-зистенции...» И далее: «Эк-зистенция означает содержательно выступание в истину бытия»³.

Выделим здесь именно аспект выступления из неподлинного бытия (времени) в подлинное, важный для рассмотрения экстазов, описанных Камю. Здесь наличествует некоторое сходство с экстазом Плотина, который также ставит цель выхода к подлинной сущности мира, достижимой после очищения души от всего неподлинного. Камю был далек от теоретизирований Хайдеггера, он стремился к ясности выражения своих философских позиций, поскольку считал, что философ должен помогать людям найти те ориентиры, которые выведут их к подлинному существованию. Собственно, он и называл себя не философом, а моралистом, и не отделял философское творчество от литературного: «Хочешь быть философом — пиши романы»⁴. И все же цель его та же, что и у других представителей экзистенциальной философии, — выступание из непод-

¹ Достал Р. Время и феноменология у Гуссерля и Хайдеггера // Философская антропология. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/haidegger/haidger_i4.htm (дата обращения: 10.07.2015).

² Новая философская энциклопедия. Т. 4. С. 427.

³ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 199.

⁴ Camus A. Carnets mai 1935 — février 1942. Paris, 1962. P. 45.

линного, наносного и достижение подлинного существования, единственно достойного человека.

Общение с природой для Камю — способ познания сущности мира, которое, однако, не является для него самоцелью. Главной задачей своего творчества, как философского, так и литературного, он считал создание нерелигиозной морали, которая могла бы стать полноценным эквивалентом морали христианской, основанной на любви к ближнему¹. Такая мораль должна стать ориентиром для нерелигиозного человека, ведущего нравственную жизнь в непростых условиях Европы середины XX в.

Характерные для раннего творчества Камю языческие пиршества плоти, слияния с морем, солнцем, пустыней родного для автора Алжира описываются, как уже указывалось, в сборнике эссе «Бракосочетания» (1939)². Остановимся на двух из них: «Бракосочетание в Типасе» и «Ветер в Джемиле».

Типаса и Джемиле — населенные пункты в Алжире, где находились древнеримские и раннехристианские поселения. Там сохранились руины древних строений, как языческих, так и христианских. Для Камю, родившегося и выросшего в Алжире, эти места замечательны не просто как красивые природные явления, но и как символы античной цивилизации, где сотворенные человеком объекты уже слились с природой и стали ее частью.

Природа Типасы для автора живая: «море целует скалы вза-сос»; «с неба нисходит свет, и море, без единой морщинки, улыбается своей белозубой улыбкой» (С. 13).

И если в начале автор, посещающий Типасу, смотрит на пейзаж как сторонний зритель, очень скоро он сливается с этим пейзажем, становится его частью. Для молодого Камю именно слияние с природой Средиземноморья становится способом постижения истины: «Мы идем навстречу любви и желанию. Мы не ищем поучений, проникнутых горькой философией... Всё,

¹ Ibid.

² Camus A. *Noces suivi de l'été*. Paris, 1971. Далее это издание цитируется с указанием страницы в тексте статьи в скобках.

кроме солнца, поцелуев и диких запахов, кажется нам пустым» (Там же).

Камю стремится обозначить очень важную для него соединенность античной цивилизации с природой, которую он противопоставляет оторвавшейся от природы северной европейской цивилизации: «Сочетавшись с весной, руины опять стали камнями и, утратив наведенную людьми полировку, вновь приобщились к природе». Руины заросли цветами, символизирующими щедрость природы, принимающей обратно своих блудных сыновей: «Подобно тому, как иных ученых наука вновь приводит к Богу, столетия вновь привели руины в обитель их матери» (Там же).

Единство античной цивилизации и природы — идеал, который может помочь современному человеку вернуться к этому единению, слиться с природой и обрести утраченную гармонию. Понимание экстаза у Камю, как видим, близко к плотинскому, однако без религиозного смысла — экстатическое слияние с природой исключает любое религиозное толкование. Для его философского и литературного творчества, как уже говорилось, вообще было характерно стремление создать моральные ценности, эквивалентные христианским, однако исключающие понятие Бога (например, в романе «Чума» он говорит о так называемых «святых без Бога», которые являются носителями такой морали).

Освобождение от всего привнесенного извне необходимо для полного слияния с природой: «Здесь я отказываюсь от любой меры и любого порядка» (Там же). Это своего рода очищение души от всего искусственного, возврат к естественности, которая не должна порицаться, считаться греховной. Отказ от меры будет позднее пересмотрен Камю, однако сама мера становится у него иной, чем в классической европейской философии. Это мера Гераклита, в которой противоположности, развившиеся до высшей степени, не поглощают одна другую, а находятся в напряженном равновесии.

Средиземноморская природа понимается Камю как потерянный человечеством рай, который можно попытаться вернуть, испытав высшую степень блаженства от полного слияния

с морем, солнцем, растениями: «Мне нужно раздеться донага и броситься в море, растворить в нем пропитавшие меня земные запахи и своим телом сомкнуть объятия, о которых издавна, прильнув устами к устам, вздыхают земля и море» (С. 15). Отрешение от мыслей здесь подобно платиновскому, однако цель все же иная. Это слияние с сущностью мира, которая мыслится не религиозно, это не мистический экстаз слияния с божеством, а земная радость ощущения себя частью природы. Можно было бы назвать это пантеизмом, однако в данном случае именно сама природа — божество, лишенное признаков мистического Единого. Ни трансцендентной, ни имманентной духовной сущности в природе для Камю нет. Именно сама природа учит его любить и жить: «Здесь я понимаю, что такое избраннычество: это право безмерно любить. Есть лишь одна любовь в этом мире. Сжимать в объятиях тело женщины — то же, что вбирать в себя странную радость, которая с неба нисходит к морю» (С. 16). И далее: «Здесь ничто не мешает мне оставаться самим собой, я ни от чего не отрекаюсь и не надеваю никакой маски: мне достаточно терпеливо учиться жить. Это трудная наука, но она стоит всех формул житейской мудрости» (С. 17).

Типаса — это место, где люди празднуют свое бракосочетание с миром. Здесь они могут ощутить свою молодость и свою красоту, которые вливаются в красоту мира. Быть счастливым — вот цель человека в таких местах. Этого стремления к счастью не надо стыдиться, оно не является греховным. Это стремление жить и наслаждаться жизнью, утверждать жизнь является источником творчества и свободы. Получается, что телесные радости, от которых, согласно Плотину, необходимо очиститься, для Камю являются способом познать истинную сущность мира.

Более того, Типаса помогает автору обрести желанную гармонию с миром: «Нет, дело было не во мне и не в мире, а лишь в гармонии и тишине, рождавших между мною и миром любовь» (Там же).

Любовь к миру, не разделенная еще на любовь к природе и любовь к людям, становится для персонажей ранних эссе неким объединяющим началом. Оно еще не осмыслено, не

выстрадано, не облечено в ясные образы. И вместе с тем оно выделяет некую общность, которая в зрелом творчестве Камю будет обозначена более четко в понятии «солидарность». Здесь же это люди, способные на единение с природой, которые могут черпать из нее жизненные силы, достоинство, даже величие. Именно с ними автор разделяет свою любовь, обретенную в Типасе:

«Любовь, на которую я не имел слабости притязать как на свою исключительную привилегию, с гордостью сознавая, что разделяю ее с целым племенем, рожденным от солнца и моря и полным жизненных сил, — племенем, которое черпает свое величие в своей простоте и, стоя на взморье, отвечает понимающей улыбкой на лучезарную улыбку неба» (С. 21).

Другое место, в котором Камю испытывает экстаз от слияния с природой солнечной средиземноморской цивилизации, — Джемила. Это экстаз другого рода, более близкий, быть может, к понятиям зрелого творчества автора. Эссе начинается с характеристики того состояния, которое дает Джемила: «Есть места, где умирает дух и рождается истина как его прямое отрицание» (С. 23).

Первое, что характеризует Джемилу, — это тишина. Можно сказать, что это отрешенность от звуков, связанных с цивилизацией, поскольку звуки флейты, топот коз, звуки отдаленной грозы только подчеркивают плотность этой тишины. Развалины античного города располагаются на возвышенности, окруженной оврагами, где человек оказывается «в заточении, наедине с камнями и тишиной, и кажется, что время остановилось, только горы с каждым часом растут и лиловеют» (С. 24). И здесь, в отличие от Типасы, главным действующим фактором, инициирующим единение с миром, становится не море, а ветер: «И из сумятицы ветра и солнца, освещающего руины, возникает нечто такое, что дает человеку почувствовать всю меру своей общности с уединением и тишиной мертвого города» (С. 23—24).

Здесь еще более ярко подчеркивается единство древних руин и природы: «Джемила представляется символом того завета любви и терпения, верность которому только и может от-

крыть нам трепещущее сердце мира» (С. 24). Ветер Джемилы обладает неистовой силой, он хлещет и пронизывает до костей, и в этом яростном потоке теряются все мысли. Автор описывает своеобразное истязание плоти, аскезу, которая не связана с религиозностью, однако выполняет ту же задачу отрешения от сиюминутного и сосредоточенности на главном, сущностном: «Я все больше приобщался к стихии, во власти которой я был, и наконец слился с ней, смешав свой пульс с мощным и звучным биением вездесущего сердца природы» (С. 25). Ветер лепил человека по образу и подобию окружающего его пейзажа: «И в его мимолетных объятиях я, камень среди камней, обретал одиночество колонны или оливкового дерева на фоне летнего неба» (С. 25—26).

Исчерпав все свои жизненные силы, автор ощущает, что готов раствориться в окружающей его природе. Однако вместе с отрешенностью от себя к нему приходит и чувство единства с миром: «И никогда еще до этого я не испытывал такого чувства отрешенности от себя самого и в то же время своего присутствия в мире» (С. 26).

Присутствие в этом мире — главное, что выносит Камю из опыта общения с природой Джемилы: «Да, я присутствую. И в эту минуту меня поражает мысль, что дальше этого я пойти не могу» (Там же). Здесь он обретает ценность, которая станет одной из основных в его творчестве, — ясность, четкое осознание своего места в мире, предполагающее полное проживание настоящего, не замутненное надеждами на будущее, в особенности на загробную жизнь: «Ибо для человека осознать свое настоящее — значит ничего больше не ждать» (Там же). И далее: «Здесь, среди колонн, которые теперь отбрасывали косые тени, тревоги таяли в воздухе, как вспугнутые птицы. И на смену им приходила беспощадная ясность» (С. 27). Человек, не принимающий понятия Бога, осознает свою смертность и в этом обретает достоинство: «люди, достойные этого имени, на краю могилы снова смотрят в глаза небытию, отвергают идеи, которые они исповедовали, и обретают девственную правдивость, которая светилась во взоре древних перед лицом судьбы» (С. 28—29).

Единственный прогресс цивилизации, доступный личности, по мнению автора, заключается в том, что он создает людей, умирающих сознательно. Именно это сокращает расстояние между людьми и миром. «Я хочу до конца нести бремя ясности и смотреть на неотвратимое со всей моей одержимостью, ужасом и ревностью» (С. 30).

Средиземноморская природа дает автору возможность выйти на некую новую точку отсчета, которая становится началом поиска настоящей морали, способной противостоять нигилизму, охватившему Европу.

Несколько позже Камю рисует образ природы, которая выводит героя из равновесия и заставляет его совершить убийство (повесть «Посторонний», 1942). Этот образ показывает, что простого единения с природой, лишённого всякой рефлексии, недостаточно для обретения подлинных ценностей и подлинной гармонии с миром.

Раннее творчество Камю, посвященное слиянию с природой, предполагает очищение от предшествующей «горькой философии», от умозрительных концепций мира. Однако это становится лишь начальным этапом, своеобразной нулевой точкой отсчета для поиска новых ценностей, характеризующих достойную человека жизнь. Выход из природного в социальное происходит через осмысление бездумного экстаза, через возвращение мифов, от которых отказывается автор «Бракосочетаний в Типасе». Ранние эссе остаются для Камю важным этапом, но реалии европейской действительности на время отодвигают радости слияния с природой Средиземноморья. Борьба с нацизмом становится своеобразным испытанием на прочность тех идеалов, которые автор выносит из опытов Типасы и Джемилы.

Следует заметить, что для Камю существование человека никогда не казалось безмятежным. Через три года после «Бракосочетаний» выходят эссе «Миф о Сизифе» и повесть «Посторонний», в которых абсурд становится онтологической характеристикой человека. Наше существование абсурдно уже в силу выделенности из природы. Человек — мыслящий тростник, по выражению Паскаля. И именно способность мыслить становится, с одной стороны, основанием для величия человека, а с

другой — причиной осознания трагедии нашей смертности. Человек навсегда отчужден и от природы, и от других людей, и от самого себя¹.

И все же Камю не является своеобразным певцом абсурда. Он рассматривает его для того, чтобы выйти из этой невыносимой ситуации. И в этом ему во многом помогают ранние опыты слияния с природой.

Из опыта общения с природой возникает такая моральная ценность, как красота. В «Письмах к немецкому другу» (1943—1944), обозначающих поворот от экзистенциализма к гуманистической философии, основанной на античных ценностях, Камю пишет о том, что красота, которую борцы с нацизмом вынуждены были на время отодвинуть, чтобы вступить в борьбу со злом, всегда оставалась рядом как красота европейских городов, европейской природы. Она ждала окончания борьбы и помогала в этой борьбе. Однако после войны Европа, по мнению Камю, забыла красоту. Если древние греки всегда опосредовали свои страдания мерой, если их страдания были проникнуты в силу этого величием, Европа этого величия лишена: «Наше время, напротив, вскармливает свое отчаяние в уродстве и судорогах» (С. 132), — пишет Камю в эссе «Изгнанничество Елены» из сборника «Лето», изданного в 1953 году как дополнение к «Бракосочетаниям».

В этом сборнике есть и новелла «Возвращение в Типасу», показывающая, как возвращение к ранним опытам общения с природой помогает зрелому автору вернуть утраченную, казалось бы, гармонию с миром и потерянное душевное равновесие. Типаса становится святыней, к которой возвращаются после долгих скитаний: «...вот он, старый замшелый бог, чье могущество ничто не может поколебать, прибежище и гавань для своих сынов, к которым принадлежу и я...» (С. 162).

Здесь к автору возвращается утраченное ощущение счастья единения с миром: «Я смотрел на обессиленное в этот час море, лениво игравшее волнами, и утолял свою жажду, ту двойную

¹ Подробнее об этом см.: Сазеева И. Б. Нравственные ценности в философии Альбера Камю. М., 2008. С. 22.

жажду любви и восхищения, которая безнадежно иссушает душу, если подолгу не получает удовлетворения» (С. 163).

Европейцы поражены несчастьем, которое выражается в отсутствии любви: «Не быть любимым — это всего лишь неудача, не любить — вот несчастье» (Там же). Долгая борьба за справедливость, сопровождаемая кровавой ненавистью, поглощает ту любовь, что породила стремление к справедливости: «Среди шума, в котором мы живем, невозможна любовь, а одной справедливости недостаточно» (С. 164). Европа ненавидит свет дня; потеряв красоту, она становится неспособной противостоять несправедливости. И для того чтобы вновь вернуть себе этот свет, который пронизывал античную драму, автор и возвращается в те места, которые были его светом в юности. Здесь он открывает новую истину: «...в худшие годы нашего безумия память об этом небе никогда не покидала меня. Это оно спасло меня от отчаяния» (Там же). Свет Типасы, сияние солнечной средиземноморской цивилизации, было и осталось для Камю «последним прибежищем». Именно природа Алжира, в которую органично вписались античные руины, напомнила ему: «В разгар зимы я понял наконец, что во мне живет непобедимое лето» (Там же).

Природа солнечной средиземноморской цивилизации стала, следовательно, для Альбера Камю исходной точкой его морали и критерием ее жизнеспособности. Экстазы слияния с природой, испытанные в юности, он сохранил на всю жизнь как залог любви к миру и людям.

А. Д. Щуплецова
(Тверь)

«ЭКСТАЗ» В ФИЛОСОФСКИХ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЯХ М. М. БАХТИНА

Терминологический аппарат исследований М. М. Бахтина с давних пор привлекает внимание исследователей — как последователей концепций ученого, так и антагонистов. Разработан «Бахтинский тезаурус»¹, написаны статьи, посвященные отдельным понятиям, возникающим в работах Бахтина. И тем не менее многие аспекты бахтинского словаря еще не разработаны. В своей работе я хотела бы продемонстрировать сложность однозначного определения научного аппарата на примере понятия «экстаз», употребляемого и в философских, и в литературоведческих заметках Бахтина.

Не следует думать, что «экстаз» становится в трудах Бахтина ключевой категорией. Наоборот, упоминания о нем немногочисленны. Они встречаются в следующих работах: «Автор и герой в эстетической деятельности», «К философии поступка» (1920-е гг.), «Проблемы творчества Достоевского» (1929), «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). Но на таком «локальном» материале легко продемонстрировать сложность бахтинского тезауруса — как и неоднозначность самого понятия «экстаз» для сферы гуманитарных наук.

В своей ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-е гг.) Бахтин ставит вопрос о переживании

¹ Бахтинский тезаурус / Ред. Н. Д. Тмарченко. М., 1998.

«наружности». Собственная наружность не может найти своего полного, внешнего выражения в реальной жизни. В реальности человек может испытать чувство обретения внешнего мира, лишь заставив сознание совершить некое усилие (какое, Бахтин не уточняет). Человек выходит за рамки собственного существования, возвышается над самим собой, а потом ощущает некую опустошенность:

«Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо en face, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения моего, и, когда это удастся, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная пустота, призрачность и несколько жуткая одинокость его»¹.

«Наружность», таким образом, — это материальное, внешнее, экстаз — один из путей от внутреннего к внешнему. Подобная концепция соотносится с эстетическими взглядами Вячеслава Иванова, которые Бахтин учитывал в своих построениях.

Бытие для Иванова существует в трех формах: восхождение — нисхождение — хаос. Бахтин вслед за Ивановым описывает путь восхождения как установление контакта с божественным, аполлоническим началом: «Восхождение — это гордость, жестокость, и не только к другим, но и к себе». Следующее за ним нисхождение влечет за собой хаотическое, дионисийское начало: «Это — разрыв личности, раздвоение, растрояние, расчленение и т. д. И при восхождении и нисхождении уничтожается личность, но этим уничтожением она лишь больше укрепляется»². По сути, раздвоение личности наблюдается и при попытках обретения внешней наружности. Примечательно и то, что дионисийский хаос представляет собой начало, материю, которая служит для создания внешнего лика.

У Ницше впадение в экстаз характеризуется появлением Первоединого, у Вячеслава Иванова — появлением Изначального Духа, который распадается на всеобщее сознание (состо-

¹ Бахтин М. М. *Философская эстетика 1920-х годов: К философии поступка* // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 111.

² Бахтин М. М. *Записи лекций по истории русской литературы* // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 2. С. 339.

ание восхождения) и родовое тело (нисхождение). Категорию родового тела рассматривает и Бахтин, в частности в лекции по истории русской литературы, посвященной Вяч. Иванову: «Для того чтобы творить, нужно родиться, нужно тело, а тело рождается из хаоса. Это — родимый хаос, исконное начало, многое, всё, всё что хотите»¹. Однако ученый понимает родовое тело и всеобщее сознание как две исторически сменяющие друг друга категории. Переход границ между телами, а затем между сознаниями Бахтин связывает с гротеском: гротескный образ тела сменяется гротескным образом сознания. «Последнее целое» произведений Достоевского, существующее на границах многих самосознаний, — художественная структура, новая одновременно и в истории романа, и в эволюции гротескного образа.

Подготовку бахтинской концепции гротескного образа мы находим в трудах Ф. Ницше. В своем трактате «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше противопоставляет аполлоническое и дионисийское начала. Аполлон для Ницше воплощает чувство меры, самоограничение, а также заключает в себе силу иллюзии, так как все границы, по сути, иллюзорны. Аполлоническое начало характеризуется мыслителем «как мир сонных грез». Воздействие Диониса, названное философом «опьяняющим», отменяет границы, осуществляет всеобщее единение.

По мнению Ницше, два начала могут существовать в природе в виде чистых форм, однако появление личности художника порождает определенные метаморфозы. Обратившись к Первоединому за счет дионисийского опьянения, художник может ощутить воздействие Аполлона и тем самым выйти за пределы дионисийского состояния и обрести способность увидеть себя со стороны. Таким образом, бахтинский механизм появления внешней точки зрения по отношению к самому себе весьма близок трактовке этой проблемы у Ницше.

Обретение целостности, которое достигается через дионисийский экстаз, возможно в реальной жизни. При этом Бахтин четко разграничивает два способа существования: «Не совпа-

¹ Там же. С. 321.

дает, — пишет он, — с нашей точки зрения, причастность бытию-событию мира в целом с безответственным самоотданием бытию, одержанием бытием, здесь односторонне выдвигается лишь пассивный момент участности и понижается активность заданная. К этому одержанию бытием (односторонняя причастность) в значительной степени сводится пафос философии Ницше, доводя ее до абсурда современного дионисийства»¹. В центре этой системы находится личность, определяющим свойством которой для Бахтина является воля. Крейг Брандист в статье «Необходимость интеллектуальной истории» находит истоки этих воззрений в кантовском учении о воле.

Willkür связана с тем, что Эрнст Кассирер называл «мифическим мышлением», которое стирает различие между человеческими и нечеловеческими мирами и представляет естественную среду как наделенную эмоциональными качествами, а человека лишь как часть этой природы: «Для я „вещь“ существует лишь затем, чтобы аффективно на него воздействовать, вызывать в нем определенное чувство надежды или страха, желания или отвращения, удовлетворения или разочарования»². Личность, выступающая в данном случае как часть природы, может впасть в состояние аффекта лишь под влиянием среды, других вещей. Наряду с экстазом Бахтин выделяет чувство восхищения. Восхищаются делами и творениями. В сущности восхищения лежит непосредственная связь с предметом, при этом восхищение предполагает превосходство одного над другим. Подобно восхищению, экстаз становится объединяющим чувством, хотя не предполагает равенство, — это единение без уравнивания. Исходя из логики Бахтина, отсутствие внешних условий, жизнь здесь и сейчас представляет собой «одержание бытием», сводящимся к философии дионисийства.

В мире художественного произведения главный герой имеет внешнюю оболочку, как и остальные герои, в отличие от жизни.

¹ Бахтин М. М. Философская эстетика 1920-х годов: Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 47.

² Cassirer Et. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1925. Т. 2: Das mythische Denken. S. 242.

По Бахтину «облачить во внешнюю плоть это главное действующее лицо жизни и мечты о жизни является первой задачей художника». И для того чтобы процесс «облачения» состоялся, художнику необходимо испытать на себе действие экстаза.

Теорию восхождения и нисхождения Вячеслав Иванов применяет и к художественному, творческому процессу, в частности к творцу. У Ницше одновременному влиянию аполлонического и дионисийского начал подвергается художник, создавая произведение. Однако мыслитель отмечает, что впасть в экстаз может не только творец, но и зритель.

Зритель, наблюдая драму, в какой-то момент подвергается влиянию дионисийского экстаза, который разрушает границы между действительным и сценическим миром, все оказывается реальным. Зритель становится участником хора, то есть героем драмы. Однако, испытывая дионисийский экстаз, зритель неизбежно сталкивается и с аполлоническим индивидуализирующим началом, которое заставляет взглянуть на себя самого и тем самым выводит из этого состояния.

Похожую ситуацию описывает и Бахтин, но только в отношении читателя. Он признает, что в художественном произведении существуют две власти, не упоминая Аполлона и Диониса. Однако очевидно, что именно ницшеанская динамика и двойственность точек зрения субъекта, которые позволяют читателю воспринимать произведение, с одной стороны, как действительно существующее, а с другой — мир персонажей как особую реальность, будет положено в основу идеи формы как границы между двумя мирами — героя и читателя, а также понятия «завершения».

Как было упомянуто ранее, Бахтин связывает гротеск с экстазом. Ученый обращает внимание, что, вопреки сложившейся точке зрения, гротеск, рожденный преувеличением, может быть направлен не только на отрицательные, но и на положительные явления. Такой положительный гротеск рождает опьянение, радостный избыток в преувеличениях, экстаз. Таким веселым и радостным представляет ученый художественный мир Рабле, противопоставляя его унылому миру Свифта, построенного на преувеличении недолжного.

Эти замечания об амбивалентной природе гротеска берут начало в бахтинской теории смеха. Сатира и сатирический смех в основе своей амбивалентны: утверждающее начало характерно для высокого смеха, обладающего очищающей, возрождающей силой: «...в смехе утверждается не отрицаемый им порядок „этой“ жизни, не ложь и насилие разрушаемой им иерархии, но порядок „другой“ жизни, радость жизни новой и лучшей»¹. Традиция чистого утверждающего смеха оказывается давно утраченной, но в сатире Рабле все еще слышны отголоски смеха высокой комедии.

Вслед за Бахтиным Аверинцев связывает смех с переходом от «некоторой несвободы к некоторой свободе». Ученый отмечает, что понятия «свобода» и «освобождение» не тождественны, смеховой экстаз не может сделать полностью свободным. С другой стороны, полностью свободный человек уже находится за порогом и не может испытать действие смехового экстаза: «Построения Бахтина имеют в виду только тот случай, когда освободиться надо от социальной маски, навязанной испуганному человеку „официальной культурой“»².

Освобождение от социальной власти несет не только смеховой, как у Рабле, экстаз. Подобный механизм действия экстаза Бахтин отмечает, исследуя феномен полифонии Достоевского. Развернутый комментарий к этой проблеме мы находим в работах А. В. Луначарского. Феномен полифонии включает в себя социальные и личные аспекты. Как полагал Луначарский, общественная среда России времени Достоевского не соответствовала интеллектуальному и нравственному подъему эпохи.

Однако не только гнет официальной власти объясняет «многоголосье». Необходимо принять во внимание и расщепленность собственного сознания писателя, причиной которого была эпилепсия: «По показаниям самого Достоевского, первый припадок эпилепсии произошел с ним на каторге и имел форму, по субъективному самосознанию, какого-то озарения свыше,

¹ Бахтин М. М. Работы 1940-х — начала 1960-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 5. С. 409.

² Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин: PRO ET CONTRA. СПб., 2002. Т. 1. С. 472.

последовавшего за спором на религиозные темы и за мучительными и страстными возражениями Достоевского атеисту: „Нет, нет, верю в Бога!“¹. Примечательно и то, что первый экстаз связан с религией.

Возвращаясь к концепции смехового экстаза, Бахтин утверждал: «...официальная, людьми выстроенная иерархия отрицается свободным утверждением божественного присутствия».

Эпилептический припадок и примирял все социальные противоречия, и сводил на нет воздействие официальной власти. Достоевский, как и его герои-эпилептики, руководствовался скорее субъективными переживаниями и настроением, нежели разумным сознанием объективно воспринимаемой действительности. Таким образом, сознание Достоевского оказывалось разделенным: с одной стороны, негодование против действительности, выразившееся в «мучительстве себя и других», а с другой — попытки хотя бы мистически примирить противоречия, выразившиеся в экстазах.

В определенном смысле связующим звеном между двумя полюсами является теория почвы. Бахтин определяет ее как «среднюю сферу».

Причем этот эффект стремления от крайностей к центру обнаруживается не только у Достоевского:

«Связь с Достоевским и тематическая, и стилистическая у Белого очень сильна. Их общей основной темой является стремление к воплощению, тоска по воплощению русского интеллигента. Тоске по воплощению противопоставляется почва, в которой на первый план выступает момент радения, иступленного целования земли, плотского, чувственного экстаза»².

Невозможность воплотиться в столь сложных социальных условиях толкала сознание в сторону мучительства, а «утопическая вера в возможность чисто внутренним путем превратить жизнь в рай» — в сторону экстаза.

¹ *Луначарский А. В.* О «многоголосности» Достоевского // М. М. Бахтин: PRO ET CONTRA. Т. 1. С. 176.

² *Бахтин М. М.* Записи лекций по истории русской литературы. С. 339.

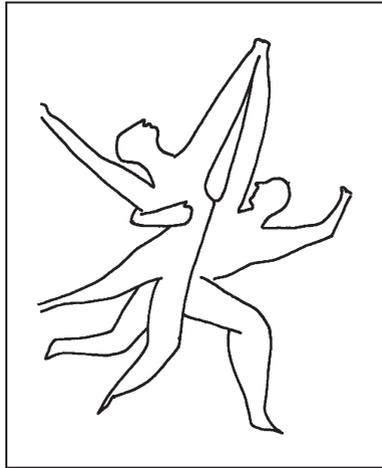
Таким образом, в работах Бахтина мы находим две противоположные трактовки экстаза. Условно их можно обозначить как философскую и литературоведческую.

Экстаз в философской интерпретации связан с идеями Ницше и Вячеслава Иванова, в частности с дионисийством. Несмотря на то что в своих работах Бахтин не определяет экстаз как собственно «дионисийский», связь с этой идеей очень сильна, так как общим местом у трех мыслителей становится понимание экстаза как способа обретения целостности через познание собственной наружности. Вслед за Бахтиным на этом вопросе останавливается Н. Д. Тмарченко, однако не упоминает о категории экстаза в «Бахтинском тезаурусе».

В литературоведческих работах экстаз представляется Бахтину неким пограничным состоянием, неудачной попыткой примирения с миром, связанной с маргинальным положением протагониста и тщетным стремлением изменить это положение. Испытывая смеховой экстаз, герои Рабле на время порывают с официальной властью, отдаваясь во власть божественного порядка. Тот же механизм рождает и полифонию Достоевского: не в силах страдать от социальной несправедливости, сознание примиряется с действительностью через ощущение экстаза.

Игнорировать двойственность бахтинской терминологии нельзя, как нельзя представить Бахтина только философом или только литературоведом. Мы наблюдаем в бахтиноведческих работах самые разные попытки интерпретации исходных категорий — от социологических (Луначарский) до формальных (Тмарченко). обстоятельный анализ бахтинского категориального аппарата позволит нам увидеть всю неоднозначность избираемых исследователем стратегий и терминологических решений.

II



О. В. Астафьева
(Санкт-Петербург)

КЛЕОПАТРА — ЦАРИЦА ЭКСТАЗА

Титул, вынесенный в заглавие, у наших современников не вызывает сомнения. Многочисленные произведения искусства, посвященные последней египетской царице, рисуют образ сладострастной красавицы, способной как дарить экстатические переживания, так и испытывать их.

Так, в одноименном стихотворении Пушкина Клеопатра — кумир толпы, которой она бросает дерзкий вызов. Царица знает: в ее любви — блаженство, и, предлагая «страстный торг», назначает самую высокую цену: ночь, проведенная с ней, стоит того, чтобы отдать за нее жизнь. Экстатический торг свой Клеопатра воспринимает как служение Киприде и Аиду, принося им страшные жертвы, благословенные жрецами¹.

Однако Клеопатра начинала свой путь в литературе отнюдь не «царицей экстаза», а «роковым чудовищем». Проследим основные этапы этого превращения, обозначив ступени, возводящие Клеопатру на трон царицы наслаждений.

Достоянием литературы образ Клеопатры (69—30 до н. э.) становится в I в. до н. э. и тесно связан с борьбой за власть в Риме. История пишется победителями. По воле Августа его борьба с Антонием была представлена не очередным этапом

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. М.; Л., 1937—1959. Т. 3. С. 685—687. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (Пушкин) с указанием тома и страницы в скобках.

гражданских войн, а как борьба с колдовством и коварством Востока за честь Рима. Война была объявлена не Антонию, а чужестранке Клеопатре, чародейке, сеявшей раздор между римлянами.

Fatale monstrum (роковое чудовище) — это выражение Горация. К разряду чудовищ (то есть тех, кто пренебрегает законами природы) он относит Клеопатру из-за пренебрежения женской природой во имя участия в войне и политике. В поэзии Горация образ Клеопатры встречается дважды¹. Сначала в «Эподах»: девятый эпод написан после получения известия о победе при Акции и содержит призыв к возлияниям в честь радостного события. Негодование и стыд по адресу римлян, унизившихся до службы женщине, сменяется гневным обличением воинственности египтянки, установившей «свой гнусный шатер» среди доблестных значков римских легионов:

О римский воин, — дети, не поверите!
Порабощен царицею,
Оружье, колья носит: служит женщине
И евнохам морщинистым;
В военном стане солнце зрит постыдную
Палатку в виде полога! (*Гораций*. С. 196)

Получению известия о самоубийстве царицы посвящена XXXVII ода первой книги. Она тоже содержит призыв к возлияниям. (Пушкин любил энергичное начало этой оды и предполагал использовать его в качестве эпитафии к «19 октября» 1825 г.: «Nunc est bibendum <Теперь надлежит выпить>» (*Пушкин*. Т. 2. С. 968)). В начале оды Клеопатра предстает в опьянении дерзновенной надеждой разрушить римские святыни, в окружении «уродливых евнухов», чье присутствие особенно оскорбительно римскому мужеству:

Гроза с толпой уродливых евнухов
Державе нашей смертью позорною...
Не зная для надежд предела,
Счастьем она опьянялась сладким... (*Гораций*. С. 69)

¹ *Гораций*. Соч. М., 1970. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Гораций*) с указанием страниц в скобках.

Достойный отпор Октавиана кладет предел этим надеждам. Даже испытывая ужас перед «роковым чудовищем», Гораций отдает должное мужественному самоубийству Клеопатры, предпочитающей достойную смерть позору:

И зловных змей к груди прижала,
Чтобы всем телом впитать отраву:
Она решилась твердо на смерть идти
Из страха, что царицей развенчанной
Ее позорно для триумфа
Гордого вражья умчит либурна (*Гораций*. С. 70).

В «Элегиях» Проперция, другого современника событий, мы встречаем то же сочетание негодования и ужаса при упоминании египетской царицы. Казалось бы, лирик, всецело поглощенный любовью, с его равнодушием к традиционным римским ценностям (славе, битвам, добродетели), поэт, обсуждающий с Цинтией проект закона против безбрачия и боящийся, что его разлучат с возлюбленной, должен быть более снисходителен к Клеопатре. Но нет, Проперций гневно перечисляет преступления «развратной царицы кровосмесительного Канопа», которая хотела установить свой кощунственный полог, «уродливый накомарник», на Капитолии и диктовать законы Риму. «Женщина, состарившаяся среди своих рабов», что «сочетала свой блуд с нашим оружием», вызывает у него отвращение¹.

В VI элегии IV книги поэт с восторгом говорит о победе над некогда воинственной и грозной царицей (*Проперций*. С. 199). Почти полностью посвящена Клеопатре XI элегия III книги — «О могуществе женщин». В оправдание своей зависимости от Цинтии Проперций сначала приводит примеры власти женщин над богами и героями, а затем переходит к событиям недавнего прошлого, к драме Антония. (Если даже в любви покорность женщине требует оправдания, то понятно, почему недостойная римлянина зависимость от прихотей Клеопатры в делах политических и военных была одной из главных причин падения

¹ *Проперций Секст. Элегии* / Пер. А. И. Любжина. М., 2004. С. 147–149. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Проперций*) с указанием страниц в скобках.

авторитета Антония.) Проперций призывает Рим, спасенный от Клеопатры Августом, молиться о его долголетию и рисует бегство побежденной «под прикрытием блуждающих потоков робкого Нила». Ее «запастя не приняли тяжесть римских оков», но хранят «следы укуса священной змеи». Образ симметричный: оковы смерти от священной египетской змеи вместо рабских оков позора. Но не робкая дань уважения мужеству Клеопатры, а восхищение Августом, вложенное в уста царицы, завершает ее образ: «При таком гражданине, Рим, я не была для тебя опасна», — произносит «язык, скованный постоянными возлияниями» (*Проперций*. С. 147—150).

Созданный поэтами-современниками образ Клеопатры, бесстыдной и властолюбивой, вдохновлен не ею. Этот образ создается под влиянием победившего Клеопатру Августа, его внешней и внутренней политики. Он не только соответствует военной концепции Октавиана, приписавшего чарам египетской царицы отказ Антония от римских идеалов, но и отвечает стремлению Августа возродить добродетели предков. Судьба Клеопатры демонстрирует то, к чему приводит пагубное следование порочным страстям, и вписывается в борьбу с распущенностью нравов за моральное оздоровление Рима.

Показательно, что при всей недоброжелательности негативные отзывы современников достаточно лаконичны. Как профиль на монетах — узнаваем, но не детализирован. Подробностей, даже разоблачительных, почти нет, — разве что «кощунственный шатер» среди войска, «уродливые евнухи» и вечные упреки в опьянении. О внешности царицы нет упоминаний. Почему? Отчасти в силу законов жанра, лаконизма лирики и ее предмета: поэт пишет не о ней, а о себе. Отчасти потому, что подробностей современники знали не много, а время придумать, пока живы свидетели, еще не пришло.

Новые черты облик нашей героини получает в эпоху Нерона. Подробности, чарующе-экстатические, роскошные, ставшие ее последующими атрибутами, начинают окружать Клеопатру спустя десятилетия.

Клеопатра появляется в «Фарсалии» Лукана, в последних эпизодах, касающихся Александрийской войны (книга деся-

тая). Поэма не дописана: племянник Сенеки оказался в оппозиции. После раскрытия заговора Гая Пизона он вынужден был вскрыть вены по приказу Нерона, по слухам завидовавшего и литературным талантам Лукана. В эпоху расцвета самовластия воспоминания о былых гражданских доблестях и событиях, сопровождавших падение республики, стали для Лукана поводом для размышления на актуальные темы. А родовое имя — Цезарь — позволяет с легкостью переносить претензии с одного тирана на другого.

Какой же предстает у Лукана Клеопатра? Привязанности автора на стороне республики, великого Помпея. Неудивительно, что у него не вызывает симпатии союзница Цезаря, с которой тот

в крови фессалийских побоищ, любовью
Стал заниматься меж дел и смешал с военной заботой
И недозволенный блуд, и потомство помимо супруги¹.

Отношение к Клеопатре традиционно: это «Египта позор, Эриния Лация злая, / Рима распутная смерть» (Лукан. С. 231). Но автор отдает дань всевластию ее «порочных прелестей», готов понять и чрезмерно слабого Антония, и непреклонного Цезаря, опаленных страстью к Клеопатре:

Кто же тебе любовь не простит, безумный Антоний,
Если и Цезаря грудь суровую пламя палило? (Лукан. С. 232).

Клеопатра сравнивается с Еленой: обе женщины, чья красота обладала неодолимой притягательностью, сыграли роковую роль в гибели великих царств и героев.

Силу чар царицы понимали и советники юного царя. Лукан объясняет их стремление помешать сближению брата и сестры страхом за собственные головы:

Старца могла победить Клеопатра своею отравой:
Верь же мальчишке, глупец! Если ночь с ней одну проведет он,
Коль испытает хоть раз объятья распутного тела
И под названьем святым непристойной отведаст страсти,

¹ Лукан М. А. Фарсалия, или Поэма о гражданской войне / Пер. Л. Е. Остроумова. М.; Л., 1951. С. 232. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (Лукан) с указанием страниц в скобках.

То, может быть, и твою, и мою — обе головы наши —
Даст за один поцелуй. На крестах и в огне мы заплатим
За красоту сестрицы его! (Лукан. С. 240).

Описывая первую встречу Цезаря и Клеопатры, Лукан создает портрет умелой актрисы:

Веря в свою красоту, Клеопатра к нему приступила,
Хоть и грустна, но без слез, притворную скорбь разукрасив,
Косы свои распустив, как будто рвала их от горя,
И начала говорить... (Лукан. С. 232).

Итог встречи предсказуем:

Просьбам лицо помогло, заключает распутница — взором.
И, соблазнивши судью, нечестивую ночь с ним проводит.
Мир от вождя получив, купив дорогими дарами,
Празднуют пиром они окончание важного дела (Лукан. С. 233).

Этот пир великолепен, и Лукан подчеркивает: он дань не голоду, но тщеславию:

В золоте яства лежат, что дали земля или воздух,
Море иль Нила поток, что суетной роскоши пышность
В ярости жадной своей отыскала по целому миру
Не из-за голода... (Лукан. С. 234).

Лирика лаконична, эпическая поэма неспешна и требует подробностей. В соответствии с законами жанра Лукан не скупится на описания развращающей александрийской роскоши. Мы найдем в поэме подробности изумительной обстановки дворца, рассказы о разнообразии и красоте прислуживающих невольников, багрянце и золоте праздничных лож, блеске богатого убора самой царицы. Он явно не только роскошен, но и эротичен, блеск и тяжесть жемчуга оттеняет легкость и прозрачность ткани:

Голову, шею покрыв добычею Красного моря,
Много богатств Клеопатра несет на себе в том уборе.
Белые груди ее сияют под тканью сидонской,
Сотканной серским станком и распущенной вильской иглою,
Что растянула покров, основу его разредивши (Лукан. С. 234).

Описания роскоши, «которая в Рим до той поры не проникла», александрийских излишеств явно неоднозначны. Поэт осуждает их, но при этом невольно любит. Дворец Клеопатры изображает человек, повидавший дворцы Нерона, и, как бы он ни ненавидел роскошь, не может не отдать дань ее притягательной силе. Неудивительно, что он вкладывает в уста евнуха Потина, советника юного Птолемея, такие слова: «...кто хочет блюсти благочестие — пусть покидает престол, добродетель и власть несовместны». Лукан, сторонник «аскетичной республики», убежден: власть и сопряженная с ней роскошь — прямой путь к разврату и преступлениям в стремлении эту власть и роскошь удержать.

Так именно в эпоху Нерона (потомка Антония в пятом колене) в образе Клеопатры впервые появляются знакомые нам черты: описания всевластия красоты царицы, театральных эффектов-аффектов ее поведения и роскоши окружающей обстановки.

Следующий автор, продолжающий, поддерживающий эту традицию, — Плиний Старший. В его «Естественной истории», своеобразной энциклопедии естественнонаучных знаний, тоже появляется Клеопатра. Плиний пишет «Естественную историю» в царствование Веспасиана, пришедшего к власти после очередного витка гражданских войн, прославленного личным аскетизмом и щедростью общественных трат. А посвящен этот труд Титу, оставшемуся в историографии примером идеального гуманного правителя. Стремлением к общественной пользе продиктовано и сочинение Плиния. Он не только пытается связать достижения современной ему науки с практикой сельского хозяйства, горного дела, торговли и медицины, но и заботится об улучшении нравов.

Неудивительно, что, противопоставляя Египет Риму, Плиний осуждает «тщеславие египетских пирамид», праздное и глупое выставление напоказ своего богатства, и прославляет строительство римских акведуков, похвальную заботу об обилии чистой воды в общественных местах. Во многих эпизодах «Естественной истории», отступая от научной строгости, Плиний страстно порицает то, что, по его убеждению, угрожает

благополучию государства: роскошь, тщеславие и разврат. Заметим: в «Естественной истории» есть упоминание и о другой «царственной блуднице», достойной осуждения: Мессалина появляется в главе о совокуплении животных. К Клеопатре Плиний более «почтителен»: она предстает в окружении драгоценностей и цветов. Знаменитый эпизод о жемчужине Клеопатры помещен в IX книге. Повествуя об обитателях моря, Плиний рассказывает о жемчуге, который занимает первое место среди всех драгоценностей. Будучи обладательницей самой крупной жемчужины в мире, Клеопатра на пари растворила и выпила ее. В этом эпизоде Плиния нас интересует не сам факт растворения жемчуга (неоднократно проводились химические опыты, поставившие под сомнение достоверность свидетельства), но скорее драматизм и психологизм описания, подробности знаменитого пари, и то, что именно Клеопатра завладела самыми крупными жемчужинами в мире, и то, как легко она готова с ними расстаться. С гордостью и блеском пренебрежения царственной блудницы Клеопатра обесценивает все старания Антония удивить ее роскошью, затратив лишь на свой напиток десять миллионов сестерциев¹.

Другой рассказ о злодейском поступке Клеопатры возникает в связи с венками. Он менее известен, но не менее колоритен. Во время подготовки к решающей битве с Октавианом Антоний настолько опасался Клеопатры, что даже угощения, которые она ему посылала, предварительно проверял. Желая посмеяться над его опасениями, царица устраивает испытание. Напитав заранее ядом цветы своего венка, на пиру, будто в порыве вдохновения, она бросает его в чашу с вином и предлагает Антонию осушить ее. Уже готового исполнить ее желание супруга она останавливает требованием пригласить дегустатора. Антоний отказывается, она настаивает, желая продемонстрировать, что сумела бы найти способ убить его, если бы могла жить без своего героя. Пленник, которому было предложено выпить это вино, тотчас испустил дух (*Pline*. Т. 2. Р. 43—44). Насколько

¹ Histoire naturelle de Pline: En 2 t. Paris, 1848. Т. 1. Р. 379. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Pline*) с указанием на том и страницу в скобках.

достоверен и этот эпизод, судить трудно. «Научность» у Плиния, как и вообще в античности, не всегда синоним достоверности. Античная наука еще не вполне отделена от литературы, она в равной степени заботится и о совершенстве «формы», и о достоинстве «содержания», стремится быть наставницей жизни. Плиний создает свою картину мира — ближнего и дальнего. Непроверенные сведения, особенно об отдаленных местах, — дань традиции. Плиний щедро пользуется слухами и легендами, и читатель получает то, чего ожидает. Перед читателем предстает прекрасная, но жестокая Клеопатра, окруженная роскошью и царственно пренебрегающая ею, склонная к экстравагантным поступкам и театральным эффектам. Любовь к ней сродни опьянению.

Образ Клеопатры, созданный Плинием в «Естественной истории», не противоречит тому, что создает история «неестественная», то есть собственно древнеримская историография. Как многократно отмечалось, римская историография служила, прежде всего, целям политической пропаганды, разъяснению и оправданию внешней и внутренней политики Древнего Рима. Культа исторической истины у римских историков никогда не было. Когда фактов не хватало, они их просто домысливали, ведь в истории искали, как правило, исторические уроки, а от историка ждали яркого поучительного рассказа. Судьба Клеопатры давала для этого благодатный материал. Весьма недоброжелательно высказывались о ней и Иосиф Флавий в «Иудейской войне», и Дион Кассий в «Римской истории». Остановимся подробнее на свидетельстве, привлечшем Пушкина, в его времена оно приписывалось Аврелию Виктору.

Пушкин записал имя этого автора на полях стихотворения «Клеопатра», а позднее вернулся к нему в неоконченной повести «Мы проводили вечер на даче...», где от лица Алексея Ивановича, героя повести, называет стиль Аврелия Виктора «сухим и скучным», а само сочинение — «книжонкой» (Пушкин. Т. 8. С. 421). Действительно, в поздней империи историю излагали в форме компендиев, так как многие к этому времени были настолько несведущи о славном прошлом Рима, что испытывали потребность в информации предельно суммарной и не-

глубокой. Сохранились три кратких компендия, объединенных неизвестным нам компилятором, который из существовавших уже сочинений намеревался составить цельную историю Рима. Первый — анонимный трактат «Происхождение римского народа» (от мифического Сатурна до Ромула), затем следует сочинение «О знаменитых людях города Рима» с биографиями исторических лиц (от Ромула до Антония и Клеопатры), тоже анонимное. Заключает серию сочинение «Книга о Цезарях», автор которого нам известен. Это Секст Аврелий Виктор, африканец по происхождению, который при императоре Феодосии I был префектом Рима. Во времена Пушкина авторство всех трех частей приписывали именно ему. По законам жанра компендия биография Клеопатры весьма лаконична:

«Клеопатра, дочь царя египтян Птолемея, была изгнана братом своим и в то же время мужем, Птолемеем, у которого хотела отнять царскую власть. Во время гражданской войны она явилась к Цезарю в Александрию и своей красотой и сближением с ним добилась от него царства Птолемея и его смерти. Она была так развратна, что часто протитировала, и обладала такой красотой, что многие мужчины своей смертью платили за обладание ею в течение одной ночи. Впоследствии она объединилась с Антонием и вместе с ним была побеждена»¹.

Для создания негативного образа автор равно использует сведения, знакомые по предшествующим источникам и никем не подтвержденные. Так, он сообщает, что Клеопатра благодаря своей связи с Цезарем добивается не только царства, но и убийства брата (хотя все историки свидетельствуют, что ни Клеопатра, ни Цезарь к смерти юного царя непричастны — он пал во время сражения). Никто, кроме этого историка, не говорит о страшной цене, которую Клеопатра требовала за ночь с ней, хотя о последней царице Египта как о «царственной блуднице» говорили многие. Явно сгущая краски, автор создает образ красивой, властолюбивой, жестокой и развратной царицы. Данное свидетельство о Клеопатре — своеобразный итог изображения знаменитой египтянки в римской историографии, в которой

¹ Римские историки IV века. М., 1997. С. 224.

Клеопатра не столько реальный персонаж, сколько функция — источник бед Рима.

Иные грани образа предлагает нам греческая биография, «Жизнеописания» Плутарха. У него Клеопатра не царственная блудница, но великая женщина, сочетавшая силу красоты с силой ума и духа. Плутарх не историограф, он описывает не событие, но личность, исследует вопрос о влиянии характера на судьбу. Для понимания подбора героев в «Сравнительных жизнеописаниях» важна восходящая к Платону категория «великой природы». Величие души, незаурядность, значительность Плутарх находит даже у персонажей, приведенных в качестве отрицательного примера, — у Деметрия и Антония. Показательна в этом контексте роль Клеопатры при сравнении героев:

«О величии Антония свидетельствуют даже те поступки, которые ставились ему в укор. И верно, отец Деметрия радовался, когда ему удалось женить сына на Филе, дочери Антипатра, хоть она и была старше годами, Антония же срамили браком с Клеопатрой — женщиною, которая могуществом и блеском превосходила всех царей своего времени. <...> Но такого величия достиг этот человек, что другие считали его достойным большего и лучшего, нежели то, чего желал он сам»¹.

«Любовь к Клеопатре» у Плутарха обозначена как «последняя напасть Антония», ибо она «разбудила и привела в неистовое волнение многие страсти» и подавила, «уничтожив, все здоровые и добрые начала, которые пытались ей противостоять». Клеопатра покоряет Антония осознанно, зная, «что перед Антонием она предстанет в том возрасте, когда и красота женщины в полном расцвете, и разум ее всего острее и сильнее». Описывая, «как запутался Антоний в этих сетях», — знаменитую встречу на Кидне, — Плутарх представляет Клеопатру и опытным политиком, и тонким психологом, и пленительной женщиной (*Плутарх*. С. 411). На века эта сцена, овеянная благоуханными пурпурными парусами, запомнится как великий пример того, как сказку сделать былью.

¹ *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 411. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Плутарх*) с указанием страниц в скобках.

Чарующее обаяние — вот главная черта облика Клеопатры у Плутарха. Обаяние, в отличие от красоты, не природный дар, но качество личности. Именно качества личности: ум, образованность, знание человеческой природы, сила духа и обаяние — и делают Клеопатру Плутарха неотразимой. Напомним знаменитую цитату:

«Ибо красота этой женщины была не тою, что зовется несравненною и поражает с первого взгляда, зато обращение ее отличалось неотразимою прелестью, и потому ее облик, сочетавшийся с редкою убедительностью речей, с огромным обаянием, сквозившим в каждом слове, в каждом движении, накрепко врезался в душу. Самые звуки ее голоса ласкали и радовали слух, а язык был точно многострунный инструмент, легко настраивающийся на любой лад, — на любое наречие, так что лишь с очень немногими варварами она говорила через переводчика <...> тогда как цари, правившие до нее, не знали даже египетского, а некоторые забыли и македонский» (Плутарх. С. 412).

Неудивительно, что именно Плутарх вдохновил Шекспира. Его трагедия «Антоний и Клеопатра» — новая и важнейшая ступень к трону царицы экстаза.

В римской традиции, как мы видели, чувственность и героическая смерть, будучи самыми яркими атрибутами образа Клеопатры, часто противопоставлялись, как недостойное и достойное. Но у Шекспира они переплетаются, и одно становится мерилom другого. Начинается трагедия со знаменитого вопроса Клеопатры, спрашивающей Антония о пределах его любви, и его не менее знаменитого ответа: «Любовь ничтожна, если есть ей мера». Антоний убежден:

Все царства — прах.
Земля — навоз; равно дает он пищу
Скотам и людям. Но величье жизни —
В любви.
И доказать берусь я миру,
Что никогда никто так не любил...¹

¹ Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 15 т. СПб., 1995. Т. 15. С. 17 / Пер. М. Донского. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (Шекспир) с указанием страниц в скобках.

Но, доказывая величие — свое, а стало быть, и своей любви, — отстаивая право на полмира, Антоний вынужден покинуть Клеопатру. А покидая, даже изменить. В борьбе за свое величие оба изменяют и себе, и любви. И только теряя (не любовь, — любимого), понимают, что любовь и есть смысл жизни и без возлюбленного жизни нет. Антоний разрывает нить, за которую еще унижительно цеплялся, узнав, что Клеопатра умерла. Она, потеряв его, жаждет лишь смерти. И спешит на последнее свидание с Антонием, вспоминая первое, на Кидне. Клеопатра уходит со знаменитыми словами: «Я — воздух и огонь...». Тот, кто принес ей змею, принес свободу. От рабства, от оков? В широком смысле — да. Говоря о победителе Октавиане, который мнит себя «судьбы владыкой», Клеопатра уверена: он раб судьбы, слуга ее капризов.

Велик же тот, кто волею своей
Все оборвал; кто обуздал случайность,
Остановил движенье и уснул,
Чтобы забыть навеки вкус навоза,
Питающего нищих и царей (*Шекспир*. С. 302).

Она «волею своей» идет навстречу Антонию и — бессмертию:

Я — воздух и огонь; освобождаюсь
От власти прочих, низменных стихий (*Шекспир*. С. 326).

Освобождаясь от земных стихий, того навоза, что равно питает и людей и скотов (о нем говорил в начале Антоний), Клеопатра высвобождает стихии возвышенные. Воздух и огонь — это стихии любви, воплощением которой и станет Клеопатра Шекспира. Ее своевольный шаг навстречу смерти, дарующий ей бессмертие, позволяет понять цену, назначенную пушкинской Клеопатрой своей любви. Экстатический, страстный и страшный вызов, брошенный пушкинской царицей другим, освещен знанием о ее собственной гибели и способности смертью доказать силу любви.

И. Ф. Гнюсова
(Томск)

**«ДУША ТРЕПЕЩЕТ И ГОРИТ,
И СЛОВО ПАДАЕТ ИЗ УСТ,
КАК УГЛЬ ГОРЯЩИЙ»:**

**экстаз истинного священнослужения
в творчестве Н. С. Лескова
и Джордж Элиот**

Экстаз, испытываемый верующим во время молитвы или богослужебных обрядов, не раз становился предметом изображения в литературе. Во второй половине XIX в. это чувство становится одним из способов психологической характеристики героя-священнослужителя. Наиболее очевидно это в творчестве английской писательницы Джордж Элиот и Н. С. Лескова.

Н. С. Лесков — первый и едва ли не единственный русский классик, в творчестве которого изображение жизни и духовного облика православного священника занимает значительное место. Образы церковнослужителей появляются в большинстве его произведений, а в «романической хронике» «Соборяне» (1872) и цикле очерков «Мелочи архиерейской жизни» (1878) фигура «русского попа» оказывается в центре писательского внимания. При этом Лесков ориентировался на народную традицию почитания святых, которая проявляется в его произведениях многочисленными образами «праведников». Идеал «праведничества» писатель ищет и в клерикальной среде. По мнению А. А. Новиковой, «Лескову желалось, чтобы обновление в духе Христовой истины пришло через „попов великих“ — идеальных служителей Церкви, подобных отцу Савелию Туберозову в хронике „Соборяне“»¹.

¹ Новикова А. А. Религиозно-нравственные искания в творчестве Н. С. Лескова 1880-х — 1890-х гг.: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003. С. 409.

В поисках способов художественного воплощения своей концепции Лесков мог найти единомышленников в английской литературе, где в конце 1850-х гг. появляется целый ряд произведений Джордж Элиот, посвященных жизни священнослужителей. Наличие идейно-эстетических переключек и сам интерес Лескова к изображению жизни духовенства позволяет предполагать, что писатель мог быть знаком с циклом повестей Элиот «Сцены из клерикальной жизни» и ее романом «Адам Бид», которые в 1859—1860 гг. были опубликованы сразу в нескольких ведущих российских журналах¹.

Прямых указаний на факт их чтения в статьях и письмах Лескова не обнаруживается, хотя неоднократное упоминание имени Джордж Элиот свидетельствует о знакомстве писателя с ее творчеством. Так, в статье «Русские общественные заметки» 1869 г. Лесков доказывает мысль о том, что «наша литература не беднее, а, может быть, богаче некоторых других литератур», замечая: «Все эти Кавана, Коллинз и Элиот и другие, по справедливости говоря, не внушают нам никакой зависти» (8, 222)². Тем не менее в 1893 г. в письме к М. О. Меньшикову Лесков рекомендует публицисту поработать над одним из его образов, обратившись к творчеству английской писательницы: «„Девственные“ натуры тоже не таковы. Надо бы брать св. Цецилию или Дж. Элиот...»³.

Кроме того, активно занимаясь публицистикой, Лесков был знаком с содержанием всех ведущих общественно-политических журналов и вряд ли мог пройти мимо публикаций произведений Джордж Элиот. Знакомство с циклом повестей «Сцены из клерикальной жизни» может быть косвенно подтверждено, например, тем, что в своей статье «Русские женщины и эмансипация» Лесков ссылается на работу Джона Стюарта Милля

¹ Роман «Адам Бид» в 1859 г. был опубликован сразу в трех журналах: «Отечественные записки», «Русский вестник» и «Библиотека для чтения». Повести Дж. Элиот, входящие в цикл «Сцены из клерикальной жизни», были по отдельности напечатаны в 1860 г. в журналах «Современник» и «Русский вестник».

² Здесь и далее ссылки на изд.: Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1996—2012 — даются в тексте статьи указанием тома и страницы в круглых скобках.

³ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 556.

«Об эмансипации женщин» (1, 332), опубликованную в «Современнике» в 1860 г. Приложением к выпускам этого года как раз печаталась повесть «Исповедь Джэнет» из цикла Элиот.

Доказательством активного использования Лесковым английского литературного контекста при изображении жизни духовенства может также служить и его особое отношение к Англии и английской культуре. Явное «англофильство» писателя выразилось, по мнению И. Н. Минеевой, в создании в его творчестве «положительного образа Англии и англичан через освоение английской богословской, исторической, философской, художественной литературы»¹, занимавшей исключительное место и в личной библиотеке Лескова. Писатель, по утверждению исследовательницы, особо ценил в трудах англичан «близкую ему широту и непрямолнейность взгляда на мир», обнаруживая в них «созвучные ему размышления об аксиологических, антропологических, онтологических проблемах»².

В последние годы в лесковедении обозначился интерес к выявлению английских традиций в творчестве писателя. Об этом свидетельствуют исследование М. А. Першиной о проблеме интертекстуальных связей произведений Лескова с сочинениями английских писателей, в частности Шекспира и Диккенса³, диссертация И. В. Овчинниковой о стернианских «отражениях» в романе-хронике «Соборяне»⁴, статья В. А. Бячковой с типологическим сравнением «Соборян» и романа Э. Троллопа «Барчестерские башни»⁵, уже упомянутая работа И. Н. Минеевой

¹ Минеева И. Н. Эффект левизны, или отношения Н. С. Лескова с Англией // Уч. зап. Петрозаводского гос. ун-та. Сер.: Обществ. и гуманитар. науки. Петрозаводск, 2014. № 7 (144). С. 74.

² Там же.

³ Першина М. А. Англоязычная литература как текст-прецедент в произведениях Н. С. Лескова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2013. 24 с.

⁴ Овчинникова И. В. Стернианские «отражения» и их функция в романе-хронике Н. С. Лескова «Соборяне»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013. 19 с.

⁵ Бячкова В. А. Образ священнослужителей в романах «Барчестерского цикла» Э. Троллопа и «Соборянах» Н. С. Лескова // Филология и культура. 2013. № 3 (32). С. 80—84.

об «англофильстве» Лескова и др. Однако проблема «Лесков и Джордж Элиот» до сих пор не становилась предметом внимания в литературоведении.

На наш взгляд, в произведениях Элиот Лесков не мог не обратить внимания на вопрос, глубоко волновавший его самого: оба писателя делают акцент на проблеме истинного священнослужения. В романе-хронике «Соборяне» протопоп Туберозов искренне верит в свое посредничество между Богом и людьми и жаждет живым словом доносить высшую истину до сердца каждого человека. Получив выговор от церковных чиновников за импровизированную проповедь, герой возмущенно записывает в дневнике:

«Прости, Вседержитель, мою гордыню, но я не могу с холодностью бесстрашной совершать дело проповеди. Я ощущаю порой нечто на меня сходящее, когда любимый дар мой ищет действия; мною тогда овладевает некое, позволю себе сказать, священное беспокойство; душа трепещет и горит, и слово падает из уст, как уголь горящий» (11, 40).

Проповедь, о которой идет речь, была подготовлена наблюдением героя за его соседом, стариком Пизонским, который с молитвой засеивает свой огород. Финал обращения Пизонского к Богу вызывает умиление и радость в душе Туберозова: «„Аллилуйя, Боже мой!“ — запел и я себе от восторга и умиленно заплакал. В этих целебных слезах я облегчил мои досаждения и понял, сколь глупа была скорбь моя!..» (11, 34).

Этот же восторг перед праведной жизнью простого человека испытывает протопоп и во время проповеди: «Я <...> почувствовал мои ресницы омоченными и увидел, что и многие из слушателей стали отирать глаза свои... <...> Я ощутил как бы некую священную острую боль и задыхание...» (11, 34—35).

Желание напрямую обращаться к пастве с открытой живой проповедью приближает Туберозова к протестантизму. Отчужденность героя от ортодоксального православия подтверждается и прямой отсылкой Лескова к образу протопопа Аввакума, жизнеописание которого писатель включает в размышления героя в одном из вариантов «Соборян»: «Божедомы. Повесть

лет временных» (7, 475—479). Косвенно о судьбе Туберозова как еретика говорит и имя, выбранное автором для главного героя: как пишет А. Ранчин, «это имя носил известный еретик Савеллий, основатель ереси — савеллианства (III век)»¹.

Наиболее же явно на «протестантизм» протопопа указывает одна из финальных сцен романа, когда Савелий Туберозов призывает развращенного петербургскими «передовыми» идеями Ахиллу помолиться рядом с домом, вне храма, — «в торжественной тишине полуночи, на белом, освещенном луною пустом огороде» (11, 252), при этом важно, что «проповедник и кающийся молились вместе» (11, 252). Теперь претерпевший много бедствий протопоп заставляет молодого дьякона-казака испытать экстаз искреннего обращения к Богу: «И полились широкие вздохи с сладостным воплем молитвы: „Боже! очисти мя грешного и помилуй мя“» (11, 252). После этой ночной службы Ахилла признается, сколь силен был охвативший его восторг очищения и просветления: «Когда я молился... Казалось мне, что земля была трепетна» (11, 253).

Эта сцена очень близка тому, как показывает религиозное обращение в своих произведениях Джордж Элиот, причем характерно, что большинство ее истинных проповедников — протестанты, приверженцы таких религиозных течений, как евангелизм или методизм. Так, в романе «Адам Бид» (1859) молодая методистка Дина Моррис произносит проповедь перед сельскими жителями на лугу, стоя на телеге, а в конце молится вместе со своей сестрой, детоубийцей Хетти, в тюремной камере. В этой сцене также акцентируется постепенное единение проповедницы и грешницы в совместном обращении к Богу:

«Хетти, повинувась движению Дины, опустилась вместе с ней на колени. Они по-прежнему держались за руки. <...> Хетти все еще молчала. Наконец она произнесла умоляющим голосом:

— Дина... Помогите мне... Я не могу ничего почувствовать, как ты...
Мое сердце холодно...

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 4. С. 600 (Примеч. А. Ранчина).

Дина сжала схватившую ее руку и заговорила. Вся ее душа излилась в молитве»¹.

Здесь, в отличие от Лескова, Элиот приводит все слова страстного обращения Дины к Богу, занимающие четыре больших абзаца. Молитва завершается победой проповедницы: «Дина, — зарыдала Хетти, обняв ее за шею. — Я буду говорить... Я расскажу... Я не буду больше ничего скрывать»². В тот момент, когда страдание Дины заставляет Хетти признаться в своем страшном грехе, Элиот также акцентирует радость проповедницы: «Дина чувствовала глубокую радость при первом признаке, что ее любовь принята несчастной погибающей душой»³. Религиозный экстаз молодой методистки связан с ее искренним убеждением в том, что она является проводником Божьего милосердия: «Она все сильнее ощущала присутствие Бога — более того, она как бы сама была его частью: Божье милосердие билось в ее сердце и давало решимость спасти беспомощную душу»⁴.

Сцена такой же совместной молитвы грешника и проповедника вне церковных стен есть и в повести Элиот «Исповедь Джэнет» (1857): евангелический пастор Эдгар Триан принимает покаяние молодой женщины Джэнет Демпстер и возвращает ей утерянную веру: «Молитесь со мною, — сказала Джэнет. — Молитесь, чтобы Он послал мне достаточно света и сил»⁵.

Здесь Элиот вновь акцентирует возможность появления истинного религиозного чувства только сообща, причем проявляется это даже в ситуации исповеди: Джэнет признается в пристрастии к спиртному и неверии, а Триан в ответ рассказывает о своей вине перед погубленной им в молодости девушкой. Точно так же описывается и молитва героев. Сила религиозного чувства проповедника и героини во время их финальной со-

¹ Adam Bede by George Eliot. URL: <http://www.gutenberg.org/files/507/507-h/507-h.htm> (дата обращения: 25.04.2015). Здесь и далее пер. с англ. мой. — *И. Г.*

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Исповедь Джэнет: Роман Джорджа Элиота // Современник. 1860. Т. 81. Приложение. С. 117.

вместной молитвы метафорически описывается как пламенный поток: «Его молитва уносила ее душу с собою, подобно тому как громадные массы пламени уносят вверх в быстром полете маленький огонек, который не мог бы держаться сам собою»¹.

Характерно, что экстаз истинного священнослужения здесь, как и у Лескова, передается через метафору горения: «угль горящий» — «громадные массы пламени». Более того, сила воздействия Триана на прихожан во многих эпизодах повести передается через акцентирование его горящих глаз: «По мере того как лицо его становилось худее и бледнее, огонь его глаз делался ярче и неотразимее»².

Новаторство Лескова и Джордж Элиот в мировой литературе проявилось в том, что они первыми попытались пристально взглянуть во внутренний мир рядового священнослужителя, показать его характер, выявить психологические причины его поступков. Поэтому религиозный экстаз, овладевающий героями в моменты проповеди или молитвы, оба писателя связывают не только с добросовестным выполнением ими обязанностей духовного лица. Скорее наоборот: во всех произведениях Лескова и Элиот этот очищающий и просветляющий восторг возникает вопреки общепринятым в клерикальной среде правилам. В «Исповеди Джэнет» старый пастор англиканской церкви, из-за которого местные жители разворачивают войну с Трианом, читал проповеди так, что слушатели «едва ли понимали одну фразу из того, что он говорит»³. Протопопу Туберозову церковные власти приказывают читать заученные проповеди, присылая их «предварительно цензору Троядию» (11, 40).

В результате оба героя вступают в неравную борьбу со своими недоброжелателями, ценой жизни пытаются побороть неверие общества и косность церковных чиновников, а в конечном счете — всеобщее «бесстрастное равнодушие к добру и злу» (11, 207), к высшим идеалам. Протопоп Туберозов страстно жаждет «побить» (11, 166) врагов веры. В финале романа он

¹ Там же. С. 150—151.

² Там же. С. 110.

³ Там же. С. 12.

решается принять свой последний и главный бой и пишет программу проповеди, осознанно готовясь к ней как к вехе, которая положит конец его жизни и начало «житию». Проповедь, хотя и приведенная в романе-хронике в виде черновых набросков, выдает высшую степень духовного напряжения героя, который выполняет в этот миг свою жизненную миссию: «Да соблюдется до века Русь... <...> Не положи ее, Творче и Содетелю! в посмеяние народам чужим, ради лукавства слуг ее злосовестливых и недоброслужащих (11, 208—209).

Стоит отметить, что прямое включение Лесковым текста проповеди в роман находит параллели и в рассматриваемой английской традиции. Кульминационная проповедь, которую Эдгар Триан произносит практически под страхом смерти или увечья, присутствует и в романе Элиот, однако ее текста автор не дает. Акцент здесь делается только на подвиге евангелического проповедника, который «шествовал, бледный и неподвижный», к церкви, «посреди <...> града прозвищ и непристойных каламбуров, с аккомпанементом <...> криков, воплей, возгласов и свиста»¹. В то же время Элиот приводит в тексте другую, более интимную проповедь Триана, обращенную к кающейся Джэнет.

Таким образом, «священное беспокойство» в душах главных героев Лескова и Элиот вызывает их внутренняя духовная сила, их готовность бороться с теми, кто препятствует слиянию душ проповедника и верующих в едином священном порыве и тем самым губит, словами Туберозова, «Божие живое дело» (11, 255). Экстаз священнослужения становится для обоих писателей и одним из способов психологической характеристики героев, и приметой истинного служителя Церкви.

¹ Исповедь Джэнет... С. 70.

А. Ю. Сорочан
(Тверь)

ВЕЛИКИЙ ПАН И ДРУГИЕ БОГИ: Ужас и Восторг в литературе конца XIX — начала XX века

Тема данной статьи может показаться чрезмерно ограниченной, а еще следует учесть, что речь пойдет о книгах малоизвестных или совсем забытых. Вместе с тем маргинальный, по существу, материал позволяет поставить и решить вопрос о связях экстаза с другими категориями культуры. Не скрою, я хотел рассмотреть иной материал — но оказалось, что все тексты, представляющие интерес с точки зрения темы, не принадлежат к числу общеизвестных, а то и вовсе относятся к разряду литературных курьезов. И посему вполне логично выбрать для обсуждения ту группу материалов, в которой хоть иногда встречаются пересечения с классикой.

Исходная точка для данного сообщения — малая классика детской литературы, известная и в России повесть Кеннета Грэма «Ветер в ивах» (1908). Напомню этот эпизод: Крот и дядюшка Рэт плывут на островок за малышом Портли. И слышат

«веселую, радостную мелодию, прекрасные звуки отдаленной свирели. Я и во сне никогда не слыхал такой музыки! Она зовет! Гребни, гребни, Крот! Эта музыка для нас, она нас призывает к себе!

Крот, впадая в величайшее изумление, подчинился.

— Я ничего не слышу, — сказал он. — Я слышу только, как ветер играет в камышах, и в осоке, и в ивах»¹.

¹ Грэм К. Ветер в ивах / Пер. И. Токмаковой. СПб., 1992. С. 43—44.

Охваченные восторгом путешественники прибывают в тихую заводь, где сталкиваются с неназываемым, с тем, что доступно лишь избранным. Далее следует эпизод, сильно напоминающий гоголевского «Вия», — только у Грэма взгляд на запретное приводит совсем к иному результату:

«...даже сама Природа, окрашенная невероятным розовым цветом, примолкла, затаив дыхание, он заглянул в глаза друга и помощника, того, который играл на свирели. Он ясно увидел кудри и крючковатый нос между добрыми глазами, которые смотрели на них ласково, а рот, спрятавшийся в бороде, приоткрылся в полуулыбке, увидел руку возле широкой груди и другую руку, которая держала свирель, только что отведенную от губ, видел крепкие ноги, прочно опирающиеся на дерн, и угнездившегося между его ступнями крепко спящего в полном покое маленького, кругленького, толстенького детеныша Выдры. Все это он увидел своими глазами, совершенно отчетливо на фоне рассветного неба! Он все это увидел своими глазами и остался жив, а оставшись в живых, очень этому удивился»¹.

Затем друзья забирают малыша и уплывают; особого сюжетного значения эпизод, как видим, не имеет, но явно требует комментария. Появление «доброго» Пана в визионерском фрагменте детской повести трудно объяснить, если не отталкиваться от контекста. Можно ограничиться анализом других книг Грэма, неизвестных современным читателям, — «Дни грез» и «Золотой век»; но это было бы нечестно. Ведь понять, как Пан стал архетипическим образом эдвардианской Англии, мы сможем, лишь проанализировав весь корпус текстов рубежа веков о боге-пастухе из Аркадии.

Внешний облик и атрибуты Пана известны с древних времен: козлиные ноги, рога, дудочка, на которой он наигрывает волшебную музыку; крик, который вызывает «панику»... Вот здесь следует остановиться. Легче всего признать Пана воплощением пугающих аспектов природы, символом меняющихся отношений «дикого» и «цивилизованного» миров. Ясно, что цивилизация стремится подчинить себе варварский мир — и сталкивается с невозможностью уничтожения атавистических ин-

¹ Грэм К. Ветер в ивах. С. 45—46.

стинктов, с мезью «природного начала». Но это никак не объясняет двойственности Пана, дарующего и ужас, и экстаз, и не объясняет того интереса к этому образу, который испытывали авторы определенного круга. Брайан Стэйблфорд предположил, что внешняя близость Пана к образу дьявола привела к подмене понятий, и в «скептической традиции английского литературного сатанизма»¹ центральным персонажем стал Пан. В пример приводится экстагический «Гимн Пану» Алистера Кроули:

Стальными копытами я бью по скалам, мчусь
От упорного солнцестояния к равенденствию,
И я беснуюсь, насилую,
Я треплю, разрываю
Вечный мир без конца,
Кукла, дева, менада, муж
Во власти Пана.
Ио, Пан! Ио, Пан, Пан! Пан! Ио, Пан!²

Любопытно в данном контексте упоминание куклы. О роли посвященного как марионетки, «авейши», писал Майринк, об этом упоминал Мэйчен, ставший актером в шекспировской труппе. Инициация в оргиастическом культе предполагает отказ от себя, растворение в некоем *Ином*, совершение действий, которые направляются внешней по отношению к человеку силой. Пан — персонификация такой силы; и эта фигура занимала особое место в системе ритуалов, которую оккультисты фиксировали в своих художественных текстах.

«То, что Кроули включил стихотворение в свое монументальное послание миру, говорит о том, какое он придавал ему значение. Это очень действенный колдовской текст. Его лучше читать громко. В этом случае стихотворение с восхитительной эффективностью будит предчувствие надвигающейся катастрофы, появления античного бога безумия»³.

¹ Stableford B. Pan // Encyclopedia of Fantasy / Ed. By John Clute and D. Grant. 1995. P. 704. Здесь и далее пер. с англ., кроме оговоренных случаев, мой. — А. С.

² Пер. Анны Остапчук.

³ Лэчмен Г. Темная муза. М., 2008. С. 233.

Этот текст стал воплощением всей сатанистской традиции в Британии; его читали на похоронах Кроули, его продолжают цитировать и сейчас, когда стремятся утвердить истину «нечестивого восторга», который охватит каждого, кто услышит крик Пана — и не поддастся панике.

Впрочем, два лика древнего бога — злой и добрый — связаны с одним источником, вернее, источниками. Конечно, «Пан» Оскара Уайльда появился в 1881 г., но большая часть текстов, посвященных этому герою, относится к последним годам XIX и началу XX в. Попробую реконструировать общую канву и предложить свои объяснения.

1894 г. — «Великий бог Пан» Артура Мэйчена. Ученый совершает эксперимент по снятию покровов с реальности. В итоге его пациентка обретает способность видеть истинный мир. Это погружает ее в бездну безумия, но итогом эксперимента становится рождение девочки Хелен Воган. Отцом этого кошмарного создания, вызывающего неистовую страсть и безумие, был заглавный персонаж. Повесть построена по законам классической мелодрамы, однако в подтексте — неумолимая месть природы людям, неизбежное и неодолимое зло, ведущее к смерти, но дарующее ощущение восторга.

1901 г. — «Молитва Пану» Генри Невинсона. Текст выстроен в форме диалогов и монологов античных и современных героев, обсуждающих с точки зрения «вечной природы» различные философские концепции. Книга Невинсона сейчас кажется образцом пустословия, но трудно представить, какое впечатление она произвела на современников. Грэм, к примеру, знал ее наизусть. «Люди нового времени <...> ничего не боятся, они всегда любопытны»¹, — утверждает один из героев книги. «Грубость» и «невинность» — два основных свойства Аркадии, и если первое способно вызвать страх, то второе рождает лишь восторг. О культе Пана и культе Аполлона Невинсон сообщает самые фантастические сведения, но в основе их убеждение в том, что противоположности сходятся и «Разрушитель становится Целителем»².

¹ *Nevinson H. Plea of Pan. London, 1914. P. 18.*

² *Ibid. P. 14.*

1901 г. — «Рабыня Луны» Барри Пэйна. Здесь древнее божество предстает воплощением скрытого во всяком человеке стремления к дикости и свободе. Лунатизм — лишь воплощение бессознательного восторга, охватывающего того, кто избавляется от оков цивилизации. Вместе с тем текст Пэйна решительно отличается от всех прочих, рассматриваемых нами: «панической» силе необходим «человек»; сама эта сила без человека проявиться не может. И кошмарен не тот момент, когда принц Рудольф видит отпечаток копыта не упоминаемого в рассказе божества, — кошмарно соединение сил:

«...И она снова начала танцевать. Сделав шаг, она тотчас вскрикнула от ужаса — из непроглядного мрака протянулась горячая рука, которая сжала ее пальцы и закрутила ее в танце. *Теперь она танцевала не одна*»¹.

Ужасы Пэйна связаны не с явлением божества, а с человеческим восприятием момента перехода от восторга к узнаванию. Я не буду рассматривать причины — они будут понятны из дальнейшего.

1903 г. — «Флейта Пана» Ричарда Гарнетта. В сказке Гарнетта нимфа Иридиона обратилась за помощью к богу, но погибла — она предпочла «чувства» «мыслям». А «маленький бог» знал, что разум превыше чувств. Исчезновение древних богов — основной сюжет рассказов Гарнетта; смерть приходит и за Паном, останавливается на его пороге — но бог ее не впускает. Поведение, как видим, вполне рациональное, и спасение Природы основано на соблюдении законов Разума. Впрочем, это все равно не отменяет неизбежности исчезновения древних созданий. Гарнетт создает своего рода элегию, но уже следующие тексты, на первый взгляд более «легковесные», содержат несколько иную оценку ужаса и восторга, связанных с Паном.

1904 г. — «Рогатый пастух» Эдгара Жепсона. Книга была издана «для друзей» тиражом 100 экземпляров. Тут же начали циркулировать слухи о ее запредельной безнравственности; на деле же повесть представляет собой циничную насмешку над

¹ *Pain B. Stories in Dark. London, 1901. P. 57. Курсив автора.*

ограниченным буржуазным миром. Описания обрядов сочинены как будто для того, чтобы полить наиболее консервативных читателей. Пан ведет своих последователей к просветлению, но путь этот — для веселых отверженных.

1905 г. — «Бог садов» Форреста Рейда. Здесь ритуал приобретает отчетливо сексуальный характер. Речь идет о школе для мальчиков и о влюбленности протагониста в другого мальчика, которого он представляет исключительно как бога Пана. Эксплицитных описаний в тексте Рейда нет, но сама отсылка к оргиастическим переживаниям должна способствовать определенной интерпретации текста (в скобках замечу, что текст не вызвал скандала — и не приобрел популярности).

1905 г. — «Пан» Джеймса Ханекера. Рассказ открывается цитатой из Дина Манзеля: «Великий Пан снова жив». Безумная музыка фавнов и сатиров, вторгающаяся в размеренное буржуазное существование, стирает привычные рамки. Тексты Ханекера вообще тесно связаны с музыкой, и экстаз у него интерпретируется в терминах музыкальной гармонии. Таинственный виртуоз Арпад Валачи сплетает магические сети, но для разрушения магии нужно совсем немного: всего лишь приподнять полу его фрака. И героиня увидит... «человека-обезьяну, человека с обезьяньим хвостом». И лишь потом подумает: «Может, ей повстречался великий Пан?». Рассказ может показаться забавным, но проблема поставлена достаточно сложная: где граница вторжения экстаза в жизнь и чем уничтожается экстатическое состояние?

1909 г. — «Дьявол и крестоносец» Элис и Клода Эскью. Исторический роман, в котором Пан — воплощение ужаса. Написан он в традиции Ф. М. Кроуфорда и Н. Галлисьера, традиции массовой литературы. Книга пользовалась некоторым успехом, но феномен мистико-исторического романа рубежа веков достоин отдельного разговора... А мы переходим к следующему этапу — и к той книге, которая переведена ныне на русский язык.

1910 г. — «Дом 19» Эдгара Джемсона. Пожалуй, это центральный для «панического» культа текст. Здесь многое строится на цитатах из книг Невинсона и Мэйчена и на автоцитатах из «Рогатого пастуха». А героями этой книги выступают как

раз авторы предшествующих произведений: весьма прозрачно Артур Мэйчен замаскирован под Артура Маркса, безымянными остаются Альфред Дуглас, Миддлтон (автор сказочных «Детей Луны», в которых Пан становится проводником в волшебное царство) и другие.

Главный герой узнает, что его сосед проводит ритуалы, цель которых — призвание древних богов. Желая спасти племянницу старого мага, герой принимает участие в ужасных и удивительных событиях. Восторг и ликование пронизывают эту книгу — именно эти чувства испытывал старый волшебник, который в финале достиг своей цели: бог Пан явился на землю.

«Неожиданно из полумрака донесся голос Вудфелла — его прежний, хриплый, громкий голос:

— Кто... что там в доме? — резко спросил он.

Последовала пауза; затем он закричал голосом, в котором восторг смешивался со страхом:

— Пан не умер!

Он вздрогнул, испустил последний вздох, и в комнате внезапно стало светлее.

Его мертвое лицо озарилось восторгом и ликованием»¹.

Этому роману предшествовал другой, в котором не упоминается Пан, зато использованы аналогичные сюжетные ходы. В скандальном «Доме среди миртов» (1909) человеческая жертва должна была умиловить бога и привлечь его внимание, в «Доме 19» магия приобретает отчетливо сексуальные обертоны, но восторг участников церемонии столь велик, что почти мгновенно сменяется ужасом. Джепсон не щадит своих героев — он создает описания почти столь же сатирические, как в «Белой обезьяне» Голсуорси, и столь же разоблачительные, как в «Маге» Моэма.

Как ни странно, в основе всех упомянутых сочинений одни и те же события и воспоминания об одних и тех же лицах. Многие создатели произведений о древних богах были членами одного клуба, о котором ходили самые разные слухи. На самом

¹ Джепсон Э. Дом 19 / Пер. А. Ю. Сорочана. [Б. м.]: оПУС М, 2015. С. 222.

деле «Новая богема», описанная в «Доме 19» и во многих других текстах, — это весьма невинное собрание ученых и литераторов. Достаточно взглянуть на рисунок Гарланда, на котором изображены почти все герои моего повествования: Джемсон, Мэйчен, Миддлтон, Доусон (отсутствует Ханекер). Как видим, восторг им дарует абсент (от злоупотребления которым и умерли Доусон и Ханекер), и алкогольный экстаз пробуждает как раз те древние силы, которые пытаются воспроизвести сочинители в своих текстах.

Напомню еще раз мнение Джона Пелана:

«Джемсон приводит доводы в пользу величия Доусона, опираясь в немалой степени на его способность написать содержательное и интересное письмо после семи порций абсента! В конце концов, как можно было говорить о таком человеке, что он находился в состоянии упадка?»¹.

Кажется, чего проще: искусственное возбуждение приводит к усилению атавистических инстинктов; стремление к природе усиливается — и на смену кошмарам цивилизации приходит смеющийся Пан. Но лик Пана становится все более пугающим, и экстатические обряды наводят ужас — либо ужас недосказанности, либо ужас откровенного изложения неприятных истин. Экстаз приводит к срыванию покровов — и результат можно сравнить с похмельем. Впрочем, это относится к авторам, несколько отличавшимся от общепринятых стандартов и не посещавшим «Новую богему».

1911 г. — «Музыка на холме» Саки (Гектора Х. Манро). В рассказе ритуал изображен поэтично, даже излишне эффектно. Смуглый юноша со свирелью зачаровывает рогатых зверей, а на долю «обычных людей» остается лишь ужас. Именно так изображено жертвоприношение, каковым и является смерть героини рассказа:

«В одно мгновение жалость к загнанному животному сменилась диким страхом перед собственной опасностью; густые корни вереска издевались над ее тщетными попытками бегства, и она неистово

¹ Пелан Дж. Сад Эдгара Джемсона // Джемсон Э. Дом 19. С. 230.

смотрела вниз, стремясь разглядеть приближающихся собак. Острия гигантских рогов были от нее в нескольких ярдах, и во вспышке цепящего страха она припомнила предупреждение Мортимера — опасаться рогатых животных на ферме. А потом с трепетом внезапной радости она увидела, что не одна: в нескольких шагах по колени в кустах черники стояла человеческая фигура.

— Отгони его! — закричала она. Но фигура не сделала ответного движения.

Рога нацелились ей прямо в грудь, от кислого запаха пота загнанного животного перехватывало дыхание, однако в глазах ее стояла картина более ужасная, чем приближающаяся смерть. А в ушах звенело эхо мальчишеского смеха, золотого и двусмысленного»¹.

1912 г. — «Человек, который зашел слишком далеко»
Э. Ф. Бенсона. В рассказе Бенсона главный герой, устремившись к Природе, пожелал встретиться с Паном. В тексте — в обычной для автора манере — подробно изложены причины, побудившие человека расстаться с цивилизацией, а также затрагиваются религиозные вопросы. Экстаз связан с отторжением суровой догмы, но Свобода тоже требует жертв:

«И будет последнее откровение, — сказал он, — ослепительное и поразительное, оно распахнет для меня, раз и навсегда, двери знания, полного осознания и понимания того, что мы с жизнью едины. В реальности нет ни „меня“, ни „тебя“, ни „его“. Все — едино, все — жизнь. Я знаю, что это так, но воплотить это единение пока не могу. Но это случится, и тогда, думаю, я увижу Пана. Это может означать смерть, смерть моего тела, — но мне плевать. Это может означать бессмертную, вечную жизнь — здесь, сейчас и всегда. Затем, достигнув цели, мой дорогой Дарси, я буду проповедовать Евангелие радости, представляя живое доказательство истины, что пуританство, мрачная религия кислых лиц, сгинет как дым, развеется и исчезнет в солнечных лучах. Но сначала я должен достичь абсолютного знания»².

Как видим, и здесь экстаз сугубо рассудочен, дело не в чувствах (хотя флейта Пана тоже звучит), а в постижении тайны. Ригоризм Бенсона выглядел несколько вызывающе. Куда большее стремление к интуитивному познанию демонстрировал

¹ Саки (Г. Х. Манро). Музыка на холме / Пер. Е. Гужова. URL: <http://lib.ru/INPROZ/SAKI/clovis.txt> (дата обращения: 30.08.15).

² Benson E. Spook Stories. New York, 1995. P. 249.

Элджернон Блэквуд, но экстаз в его сочинениях уже неоднократно обсуждавшаяся тема¹.

1915 г. — «51 рассказ» лорда Дансени. Этот сборник завершался рассказом «Гробница Пана», теснейшим образом связанным со стихотворением в прозе И. С. Тургенева «Пан». Вообще параллели между миниатюрами Тургенева и Дансени весьма многочисленны, но если обратиться к данной конкретной теме, то мы увидим, что у Дансени Пан становится не столько воплощением Природы, как у Тургенева, сколько воплощением вечности. Экстаз становится статичным, постоянное повторение переживания приводит к тому, что изначальный эффект утрачивается, а восторг сменяется «тихой радостью».

В стороне остаются тексты-предшественники, прежде всего книги Фионы Маклеод. Особый статус автора (под этим псевдонимом выступал Уильям Шарп, посредственный писатель, создавший гениальную сочинительницу) вынуждает отказаться от обсуждения этих сочинений.

1922 г. — «Пан и близнецы» Идена Филлпоттса. Здесь поклонение Пану — это радость общения с Природой; этой радостью пронизаны почти все тексты исключительно плодовитого и разностороннего литератора. За повестью последовал цикл историй о древних богах и героях, для которых восторг — неотъемлемая часть гармоничного существования. Обряды уже не нужны; необходимо принятие свободного и прекрасного мира:

«Божественное зависит исключительно от человеческого, как свет — ничто без тьмы, тепло — без холода, а стабильность — просто слово, если нет трансформаций и перемен»².

Но перемены пугают — даже если они связаны с возвращением к прошлому. И появляются тексты, в которых поклонение силам Природы выглядит пугающе.

¹ См., например, предисловия к двухтомнику Э. Блэквуда, вышедшему в издательстве «Энигма»: *Блэквуд Э. Вендиго*. М., 2007; *Блэквуд Э. Вендиго*. М., 2010.

² *Phillpotts E. Pan and the Twins*. London, 1922. P. 232.

1926 г. — «Как Пан пришел в Малый Инглтон» Марджори Лоуренс — и очень похожий текст, вышедший годом позже: 1927 г. — «Благословение Пана» лорда Дансени.

В известном романе Дансени, переведенном и на русский язык, совершается разрыв шаблона, меняется самое толкование экстатического состояния: экстаз становится всеобщим, и ужас вызывает именно эта всеобщность. Изменяется представление о культе. Оказавшись господствующей религией, он утрачивает притягательность, а интерес сохраняют лишь прежние, ностальгические представления, которые будут воспроизводиться еще не раз, угасая и ослабевая, в книгах Нельсона Бонда, Дэвида Келлера и других авторов 1940—1950-х гг.

Восторг, воспроизведенный в мистической литературе, никак нельзя назвать внезапным, он тщательно подготовлен и продуман. Думаю, мы можем определить общие рамки анализа такого рода текстов, приблизившись к пониманию сущности экстаза в новейшей литературе.

Вернемся к «Ветру в ивах», с которого начался разговор: появление Пана ничего не меняет в развитии сюжета, но определяет отношение читателей и героев к восторгу бытия. Это божество, находящееся на границе сакрального и обыденного и потому вызывающее такие разные эмоциональные состояния, как ужас и восторг. Культ Пана становится всеобщим: ведь природа окружает нас, и с какими бы мерками мы к ней ни подходили, мы все равно не сможем избавиться от эмоциональных реакций. Мир героев Грэма идиличен, но всякое определение идиллии ведет к определению ее противоположности, всякий оргиастический культ предполагает и существование аскетизма. Обрядовые формы варьируются, но сами по себе культы сохраняют двойственность — настойчивое утверждение одного из аспектов (ужаса или восторга) вызывает в итоге реакцию; за «идиллическими» текстами следуют «страшные», потом их вновь сменяют «идиллии».

Вряд ли продуктивно традиционалистское истолкование оргиастических культов в литературе XX столетия: в задачи авторов не входит воспроизведение вечных истин и поиск единых смыслов. Напротив, повествования распадаются, разрушение

нарратива соответствует разрушению ткани реальности... более того, вряд ли возможно свести изображаемые культы к реальным религиозным практикам. Многие члены «Новой богемы» входили, скажем, в «Герметический орден Золотой Зари». Но в рассматриваемых текстах отразились не эзотерические практики, а иные, куда менее интеллектуальные опыты «пробуждения плоти».

Кажется, ближе всего английской прозе этого периода категория «небожественного сакрального», анализу которой уделил много внимания в одноименной книге С. Н. Зенкин¹; полагаю, что в этой сфере нас ожидают дальнейшие открытия. Франкофонная «черная литература» оперирует сходными категориями, и оргиастический культ становится опытом пробуждения сокрытого в природе Хаоса, вызывающего Ужас и Восторг. Как ни странно, новейшие исследователи предпочитают либо анализировать беллетристические конвенции подобных текстов, или отыскивать в них элементы «хоррора». Но в привычном понимании слова тексты об оргиастических культах вневенциональны (именно поэтому они и проходят по ведомству «вирда»); нет и не может быть никакой системы верований. Является Великий Пан — и все системы утрачивают смысл. А человек делает свой — и только свой — выбор. Итог предрешен: «его мертвое лицо озарилось восторгом и ликованием». Но так ли важен итог?

¹ Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. М., 2012.

А. М. Грачева
(Санкт-Петербург)

ГЕНЕЗИС АПОЛОГИИ ЭРОСА В ПОВЕСТИ А. М. РЕМИЗОВА «НЕУЕМНЫЙ БУБЕН»

В 1909 г. А. М. Ремизов закончил повесть, первоначально называвшуюся «Неугомонное сердце», а затем получившую окончательное название «Неуемный бубен». Действие в ней происходило в русском провинциальном городе (в котором легко угадывалась Кострома). Фабула этой повести такова: ее главный герой — мелкий судебный чиновник Иван Семенович Стратилатов, престарелый донжуан, сквернослов и похабник, мечтал встретить свою великую и единственную любовь... Именно ее воплощение он увидел во взятой им в дом в качестве метрессы шестнадцатилетней сиротки Надежды, которая вскоре, прихватив ценные вещи, сбежала от него с новым любовником — молодым стражником Прокудиным. Униженный любовницей и избитый соперником Стратилатов умирает в больнице.

Большинство критиков прочли произведение Ремизова в традиционном реалистическом ключе и пришли к логичному морализаторскому выводу. В этом плане характерен отзыв С. Ауслендера:

«Омерзителен этот судейский писец Иван Стратилатов, маниак, воплотивший всю пошлость, всю гадость, на какую только способен человек, покупающий себе в наложницы шестнадцатилетнюю швею <...> Изумительный по мерзости портрет-гротеск»¹.

¹ Речь. 1911. № 2. 3 (6) янв. С. 5.

Рецензенты не раскрыли суть художественного замысла Ремизова, а потому и не смогли адекватно оценить его произведение. Также оно было лишь частично понято, но эстетически отвергнуто даже собратями писателя по новому искусству. Впоследствии в книге «Петербургский буюрак» Ремизов так вспоминал о своем чтении «Неуемного бубна» в редакции журнала «Аполлон»:

«Я превратился в Ивана Семеновича Стратилатова. <...> Необыкновенное впечатление на Андрея Белого. На него накатило — черта в воздухе сложную геометрическую конструкцию — образ Ивана Семеновича Стратилатова, костромского археолога, рассекая гипотенузой, он вдруг остановился — необыкновенное блаженство разлилось по его лицу: преобразенный Стратилатов реял в синих лучах его единственных глаз. / Да ведь это археологический фалл, кротко, но беспрекословно голос Блока. Блок выразился по-гречески. / Андрей Белый, ровно пойманный, заметался <...> „Иван Семенович Стратилатов воплощение археологического фалла“, а он не заметил! И это правда! <...> В Берлине в 1922-м лекция Андрея Белого „О любви“. <...> И вдруг <...> голос из публики: / — А где же фалл? — Кусиков выразился по-русски. / И тут произошло однажды случившееся в Петербурге на вечере в „Аполлоне“. <...> и остались одни испуганные глаза — в „Аполлоне“ в Блока, в Берлине в Кусикова. А в ушах неуемым бубном по-гречески и по-русски. „Неуемый бубен“, одобренный синедрионом, „Аполлон“ не принял: С. К. Маковский, возвращая рукопись, мне объяснил <...> у них нет места»¹.

И действительно, критики были правы в том, что в повести Ремизова тема эроса является центральной, определяя сюжетную и языковую структуру произведения. Пространство повести представляет собой систему кругов, центром которых является главный герой. Название произведения представляет собой характеристику главного героя. «Неуемый бубен» — это авторский эвфемизм, заменяющий табуированное обозначение женолюбца, человека гипермаскулинного ролевого поведения. Метафора восходит к арготизму: бубенцы, бубен-

¹ Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2003. Т. 10: Петербургский буюрак. С. 194—195.

чки — мошонка¹. Стратилатов — эротоман. Это проявляется в его поведении (в посещении злчных мест провинциального города, коллекционировании эротической литературы и ее постоянном цитировании). Так, например, «Стратилатов, выкладывая перед гостем всю свою ученость <...> желая показать свое превосходство <...> насказал стихов много, и всё, как сам выражался, эротических»².

Основными источниками повести стали тексты литературных и фольклорных произведений эротического и порнографического характера. Среди них на первом плане стоят тексты из сборника А. Н. Афанасьева «Русские заветные сказки». Иногда Ремизов строит диалоги персонажей на основе цитатной мозаики отсылок к нецензурным фольклорным эротическим текстам, «раскрывать» содержание которых мысленно должен сам читатель. Например:

«— Никола Дуплянский! — отозвалось из коридора. <...> — Гуся ел да попершилось — отпустил Корявка. — А я видел Ивана Семеновича с двумя девицами на бульваре! — перекинул другой кандидат от стола Адриана Николаевича. — Неумный бубен! — поддакнул Забалуев» (*Неумный бубен*. С. 46).

В данном случае даны отсылки к эротическим народным сказкам «Никола Дуплянский» и «Чудесная мазь» из сборника «Русские заветные сказки». Или, например, разговор Стратилатова с художником-жуликом Шабалдаевым:

«Познай грех свой и безумие, мошенник, — скажет, бывало, Стратилатов. <...> В тюрьму тебя засадить, шельмеца, в подтюрьмок. — Сажайте, деспот Иван Семенович, воля ваша. — Потрясешь там своими бубенчиками, жульник» (*Неумный бубен*. С. 38).

Последний диалог представляет собой развернутое эротическое иносказание, ориентированное на обсценную лексику

¹ *Елистратов В. С.* Словарь русского арго (материалы 1980—1990 гг.). М., 2000. С. 48.

² *Ремизов А. М.* Неумный бубен // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб., 2015. Т. 11: Зга. С. 40. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Неумный бубен*) с указанием страниц в скобках.

и метафоры сказки «Поп, попадья, поповна и батрак» из того же фольклорного сборника. Удалось установить, что кроме формирующих мотивный пласт повести сюжетов сказок Афанасьева источниками основного любовного сюжета произведения (любовного «треугольника»: Стратилатов — Надежда — Прокудин) являются древнерусский памятник XVII в. «Беседа отца с сыном о женской злобе», роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770) и рассказ-анекдот «О девушке, вышедшей по принуждению родителей за старого за мужа» из сборника И. В. Новикова «Похождение Ивана Гостиного сына и другие повести и сказки» (1785). Кроме того, один из основных источников «эротической» лексики повести — «Словарь» В. И. Даля. Например: «В первый раз увидел Стратилат Надежду <...> одна она в мыслях, одну поминает, только ею и бредит <...> залюбила она ему, что банный пар» (*Неумный бубен*. С. 49). Сравним с текстом словаря Даля: «Баннный пар любить в костье, производить чувство неги. Любится, любить друг друга: более говорится о любви половой»¹.

История страсти Стратилатова к корыстной девице, оканчивающаяся его фиаско перед молодым соперником, — формально это классический бытовой анекдот, разыгранный на фоне сукон русского провинциального быта. Однако для Ремизова пласт реальности является лишь внешней оболочкой, скрывающей глубинный мифологический подтекст. С самого начала Стратилатов предстает как суесловящий и богохульствующий герой, стремящийся постоянно нарушать те или иные христианские запреты, главным образом в сфере сексуального поведения. Не случайно его любимым пушкинским текстом является «Гавриилиада». Цитаты из этого произведения составляют еще один из словесных лейтмотивов повести.

Каков же генезис подобной богохульной модели поведения героя? Ответ на этот вопрос содержится в самом тексте повести. Ремизов пишет:

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 2. С. 282.

«Откуда и как пошел Стратилатов, в точности не выяснено. <...> Уж само крещение его было необыкновенно. Крестили его не в купели, а *через шапку*. <...> Было в тот год на селе беспоповье. <...> Священник ехать не может. <...> Окрестил батюшка шапку и дал ее Егору, чтобы тот <...> надел бы ее на младенца. <...> Егор <...> шапку-то и потерял. <...> Едва отыскал какую-то, да скорее домой. Надели ее на младенца, так через шапку и крестили» (*Неумный бубен*. С. 21—22).

Выявлено, что история фактического «ложного крещения» Стратилатова восходит к источнику — вставной новелле-быличке из романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом» о встрече мужика с чертом. В романе эта история рассказана после обряда изгнания бесов из его оставшейся некрещеной дочери-кликуши:

«Этому было <...> десятка полтора лет, о Святки, в часы ночные <...> мужик возится в сугробе с клячонкой <...> хозяйка родила дочку, сама хвора <...> взмолилась, поезжай к батьке, <...> да привези ей и детищу молитву. Вот подъехал Сидорка к попову дому. <...> вышел священник <...> впустил его к себе. Спросил у мужичка шапку, прочел в ней молитву новорожденному младенцу и родительнице и, перекрестя, надел на голову мужика со строгим наказом, крепко бы держал ее на голове, а приедучи домой, вытряс бы из нее молитву на тех рабов божьих. <...> Сидорка <...> отъехал, <...> чует, на голове шапка свинец свинцом так и давит голову, <...> шапка режет ему лоб, словно железный обруч. Вдруг, отколе ни возьмись, навстречу ему сани, вороной жеребец <...> сидит в санях мужичище рыжий, шапка саженная <...> борода по колена огневая <...> Сидорке стоило бы смирнехонько, с молитвой <...> где ему, озорнику? Кричит <...> ругнул проезжего недобрыми словами. <...> Не стерпел этих позорных слов рыжий мужик <...> Сидорку по рылу, <...> а по шапке его не тронул. Осерчал наш Сидорка <...> схватился за шапку с молитвой и швырком ее в нечистого — глядь, будто огонек взвился к небу, а врага и след простыл <...> только поднялся по полю такой бесовский хохот <...> Делать Сидорке было нечего; отыскал насилу шапку свою <...> и поехал домой с недобрыми мыслями: затаю, дескать, хозяйке, что молитву потерял. <...> В избе вой и плач <...> Снял тут Сидорка шапку, словно добрый человек, потряс ее над умирающей — слышит, за печкой кто-то захохотал, родильницу перевернуло <...> замахала руками и испустила душеньку. Он к младенцу с тем же благословением: у девчонки косило рот и живот дуло,

пока отец держал над ней шапку. «Будь проклята ты!» — вскричал он <...> худо ему спалось. Видит он <...> Бес с рожками нянчит младенца. <...> И пошел ровнехонько через год в могилу <...> А девочка? <...> Девочка что-то больно кричала, как стали ее крестить, но потом <...> образов боялась и ладану не любила. А как вошла в возраст <...> стала она кликать на разные голоса. <...> Кажись, теперь нечистому недолго в ней сидеть»¹.

Ремизов мог узнать о сюжете этой былички из недавно вышедшей книги А. В. Амфитеатрова «Дьявол»:

«Любопытное народное поверье рассказал Лажечников в «Ледяном доме». <...> Злополучный мужик, не подозревая коварного подмена, добросовестно вытряс шапку над женою и сам вселил, таким образом, легион чертей как в жену, так и в новорожденную дочку»².

В «Неуемном бубне» данный фольклорный сюжет о проклятом и отданном бесам младенце является ключевым для художественной концепции повести.

История Стратилатова — это неомифологическая быличка о судьбе человеческого младенца, оставшегося некрещеным. В восточнославянской народной мифологии из таких младенцев происходили представители низшей демонологии: «шишиморы», или «кикиморы». В излюбленном источнике Ремизова — исследовании А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» — сказано:

«...русское кикимора или шишимора — имя сложное, первая его половина <...> *шиш* — домовый, бес, *шишко* — нечистый дух <...> В Сербии и Черногории *мора* <...> признается за демонического духа <...> В России также известны *мары* <...> Мары тождественны с кикиморами, о которых рассказывают, что это младенцы, умершие некрещеными или проклятые их родителями и потому попавшие под власть нечистой силы»³.

¹ Лажечников И. И. Ледяной дом. Минск, 1966. С. 144—147.

² Амфитеатров А. В. Дьявол // Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., [Б. г.]. Т. 18. С. 162.

³ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 101.

О том, что в «Неуемном бубне» Ремизов выстраивает именно такую мифологическую генеалогию своего главного героя, говорит его неоднократно упоминаемое прозвище:

«...начетчик купец Тарактеев, <...> на возражение Зимарева, что Стратилатов тоже ведь человек, усмехнувшись, сказал: — Неужели человек? — и опять усмехнулся, — а я думал — *шишимора*» (*Неуемный бубен*. С. 44).

То же демонологическое происхождение героя подкрепляет и его автолегенда о своем происхождении от крепостной и барина по фамилии Обернибесов.

В контексте принадлежности Стратилатова к страту низшей народной демонологии, то есть к нечисти — существам, бытующим между людьми и бесами, — понятна и такая особенность его поведения, как своеобразное кликушество, выражающееся в постоянном произнесении героем комплекса странных, ничего не значащих слов. В то же время его поиск идеальной любви — «лебеди белой, не раненой» — и ее ложное обретение в лице Надежды — это развитие известного сказочного сюжета о «чудесной супруге» (в данном случае — о чудесном супруге), существе, стремящемся через брачный союз вочеловечиться, преодолеть свою волшебную, в настоящем случае демонологическую, природу. В повести Ремизова подобная попытка оборачивается, как и в легендах, неудачей. Финал повести — предсмертное видение Стратилатова: «Будто люди какие-то, на лопаты похожие, набрасываются на него, зацепили веревками под руки и тащат, как собачонку, к речке топить» (*Неуемный бубен*. С. 21—22). Это отражение христианских апокрифических представлений о наказании блудникам. Ср. с переводным древнерусским апокрифом «Хождение Богородицы по мукам» (XII в.):

«...и рече архистратигъ: „Поди, пресвятая, и покажу ти, гдѣ ся мучить множество грѣшникъ“. И видѣ святая рѣку огненую, и видѣние рѣки тоя яко кровь текущи, и пояда всю землю, и посредѣ волны тоя множество грѣшникъ. И видѣвши Богородица прослезися и рече: „Что естъ согрѣшение ихъ?“ Рече архистратигъ: „То суть блудницы и любодѣи“¹.

¹ Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 174.

Повесть Ремизова «Неуемный бубен» была новаторским, экспериментальным произведением. В ней писатель значительно расширил представления о границах эстетического пространства, допустимого в области высокой литературы. В своем произведении он использовал тематические и языковые пласты, ранее являвшиеся достоянием маргинальных фольклорных и литературных областей художественного творчества. В «Неуемном бубне» они стали элементами моделируемого автором неомифологического текста. Современники увидели в произведении лишь мастерски рассказанный эротический анекдот. А в действительности писатель новыми художественными средствами поведал историю о несостоявшемся вочеловечивании и несвершившемся «спасении» мифологического существа, от рождения обреченного на следование своей проклятой бесовской судьбе. Ремизов считал, что именно с «Неуемного бубна» началось его следование новому литературному пути — своей дороге «русского лада».

Д. С. Прокофьев
(Псков)

**«...МЫ ПРОВЕЛИ... ВРЕМЯ ЭКСТАЗНО...»:
к вопросу о творческом сознании
Игоря-Северянина**

Среди «визитных карточек» Игоря-Северянина разных лет — *Ритмик, царственный паяц, эксцессёр, поэт-историк, лирический ироник, соловей, менестрель двадцатого века* — имеется и *экстазёр*¹, то есть создатель восторженных эготических стихотворений, или поэт, одна из которых — не лишенная иронии «Хабанера», написанная в сентябре 1909 г., — и позволила поэту, как известно, сделать важный шаг к покорению литературного олимпа.

Впервые слово *экстаз* встречается в северянинском стихотворении 1905 г. (в то время он выступал еще под своим настоящим именем Игорь Лотарёв) «Сражение у Цусимы» в качестве синонима эйфории страны-победительницы:

¹ См.: Издательство: (Новосонет) (1911, март) // Игорь Северянин. Ананасы в шампанском: Поэзы. М.: Наши дни, 1915. С. 50. Остальные самоопределения в порядке перечисления взяты: из надписи на обороте визитной карточки поэта 1907 г. (РГАЛИ. Ф. 525); его поэт: Интродукция (Триолет) (1909, январь) // Громокипящий кубок. М.: Гриф, 1913. С. 109; Бриндизи (1911, апрель) // Златолира: Поэзы: Книга вторая. М.: Гриф, 1914. С. 119; Поэза о Карамзине (1912, февраль) // Громокипящий кубок. С. 139; Корректное письмо (1912, апрель) // Victoria Regia: Четвертая книга поэт. М.: Наши дни, 1915. С. 31; Поэза счастья (1915, май. Эст-Тойла) // Тост безответный: Поэзы. М.: Изд-во В. В. Пашуканиса, 1916. С. 40; Увертюра к т<ому> XII (<1919>) // Менестрель: Новейшие поэзы: Т. XII. Берлин: Изд-во «Москва», 1921. С. 7.

А тут опять беда: Цусимский страшный бой,
Дни звонкого погрома и позора,
Япония с победным блеском взора
И с гордо поднятой в экстазе головой¹.

На протяжении последующих лет понятие *экстаза* приобретает в поэтической лексике Северянина ряд дополнительных смысловых оттенков:

– транса:

И там, где сливается с снегом медведица,
Грёза ее постоянна...
Бледнея в экстазе, сомнамбулой светится
Так же, как д'Арк Иоанна².

Речь в этой «Снеговой поэме» «Полярные пылы» идет о Норвегии — крае, граничащем с выдуманной поэтом страной счастья — Миррэлией;

– фривольности:

Струятся взоры... Лукавят серьги...
Кострят экстазы... Струнят глаза...³

– экзотики:

Я в ранней юности любил Эмара,
Очарование его рассказов.
Моей фантазии, рабе экстазов,
Дороже многого семья омара...⁴

– восторга:

Какой шампанский, искристый экстаз!⁵

¹ *Лотарёв Игорь*. Сражение при Цусиме (29 июня 1905. Гатчина) (рукопись) // Эстонский литературный музей (Eesti kirjandusmuuseum = ЕКМ). Ф. 216. М 2:12. Лк. 1.

² Полярные пылы (1909, октябрь) // Громокипящий кубок. С. 85.

³ Хабанера III (1910, январь) // Там же. С. 69.

⁴ Бежать в льяносы! (1910, март) // Ананасы в шампанском. 2-е изд. М.: Изд-во В. В. Пашуканиса, 1916. С. 131. Эмар (Airmard) Гюстав (наст. фам. и имя — Глу (Gloux) Оливье; 1818—1883), французский прозаик, автор приключенческих романов.

⁵ Поэза последней надежды (1917, ноябрь. Петроград) // Миррэлия: Новые поэмы: Т. 7. [Берлин]: Изд-во «Москва», [1922]. С. 156.

– страсти:

Захвачена его экстазом, —
Сама порыв, сама экстаз, —
Она следит влюбленным глазом
Его полёт...¹

– одержимости:

Он в битвы шел, исполненный экстаза,
Но человека чтит всех в мире стран².

Генеалогия северянинского *экстаза* во многом связана с его осмыслением творческого наследия предсимволистов — М. Лохвицкой и К. М. Фофанова. Первая для него — «дева-певица страсти»³. Второй — «экстазный» поэт, который «часто бывал подсознателен»⁴. Именно с этой акцентирующей экзальтированность и иррациональность особенностью их поэтики перекликается один из тезисов манифеста «Академии Эго-поэзии (Вселенского футуризма)», в создании которого Северянин принял самое деятельное участие: «Мысль до безумия: безумие индивидуально»⁵. Лохвицкая и Фофанов объявлялись предтечами нового течения в русской литературе — эгофутуризма⁶.

Кроме самоопределения *экстазер* в поэтических текстах Северянина появляются и другие неологизмы, образованные от слова *экстаз*:

¹ Колокола собора чувств: Автобиограф. роман в 3 ч. Юрьев—Tartu (Эстония): Изд. Вадим Бергман, 1925. С. 58.

² Немирович-Данченко (1925) // Медальоны: Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах. Белград: Изд. автора, 1934. С. 60.

³ См.: Князь Олег Сойволский [Игорь Лотарёв]. Певица страсти (Памяти М. Лохвицкой) (1905, сентябрь) // Мимоза: 1-й сборник стихотворений. СПб.: Изд. Игоря Лотарёва. Тип. И. Флейтмана, 1906. С. 1.

⁴ См.: *Игорь-Северянин* 1) Падучая стремнина: Роман в 2 ч. (1922) // Северянин И. Соч.: В 5 т. СПб., 1995. Т. 3. С. 221; 2) Фофанов на мызе «Ивановка»: Амулеты Игоря-Северянина (1911, октябрь) // Дачница (СПб.). 1912. № 1. 22 июня.

⁵ Академия Эго-Поэзии (Вселенский Футуризм): Листовка. СПб., [13 янв. 1912] // Северянин И. Соч. / Сост. С. Исаков, Р. Круус. Таллинн, 1990. С. 486.

⁶ Там же. С. 485.

– прилагательное *экстазный*, то есть иступленный:

Пускайся, Муза, в экстазный пляс!¹

– существительное *экстаза* как название стихотворения, написанного в состоянии восторженности:

О, ландышевая сирень! оранжевые облака!
Закатно-лимонное море безвольное!
Несбыточная Мадлэн! О, веровая тоска!
О, сердце, — минувшим, как будущим, полное.
И только. И больше ни чувства, ни слова.
Все живо, как прежде.
Как прежде, все ново.
Как прежде!..
Бессмертные настроения:
Сирень ландышевая...
Облака оранжевые...
В надежде
Да святится мгновение!²

– наречие *экстазно* — находясь в экстазе:

Мужи! не будьте в праздник праздны,
И, точно пули из ружья,
Мечите зёрна в дев экстазно:
Теперь — все жёны! все мужья!³

– существительное *экстазность* — состояние, близкое к трансу:

С тобою совместим всю разность
Душ наших, знающих экстазность,
Таких и близких, и чужих?⁴

¹ «Когда ночами...» (1909. Мыза «Ивановка», охотничий дворец Павла I) // Златолира. С. 45.

² Экстаза (1914, июнь. Эст-Тойла) // Victoria Regia. С. 48.

³ Пир братания (1914) // Миррэлия. С. 151. Речь в поэзе идет о мировой войне.

⁴ Рояль Леандра (Lugne): Роман в стихах (1925, март) // Северянин И. Соч.: В 5 т. Т. 3. С. 331.

Известны случаи прямого заимствования подобных «экстазных» словоношеств поэтами, пытавшимися повторить путь Северянина как «покорителя литературы». Одним из них был «кумир харбинской молодежи» в начале 1920-х гг. С. Алымов, который совсем по-северянински обращался к некой «Верескной девушке»:

Вы вся, как поэза Альфреда Мюссе, —
Душевно-прозрачная, зябнуще-астровая...
С мечтательным бантиком в русой косе,
Червонноволосая, звонко-пиастровая...

Быть в комнате вашей — фантазы читать
Тильтильно-Митильные, полные грации...
Склоняться к вам близко — экстазно вдыхать
Сурдинно-щечочущий запах акации...
.....

Живут в вас причудно Уайльд и Мюссе,
Провинции лирик с эстетиком, ересь в ком, —
Ах, сложные прелести в русой косе
Мечтательной девушки, пахнущей вереском!¹

В то же время «экстазные» неологизмы Северянина неоднократно высмеивались литературными оппонентами. Пионерами на этом поприще выступили сатириконовцы. Примечательно, что в основу их пародий были положены хрестоматийные стихи благоговейно чтимых создателем эгофутуризма А. Пушкина и М. Лермонтова. Таковыми стали стихотворения:

1) «Месса», автор которой скрылся под псевдонимом *Mixtis*:

В экстазу жизни чудную
Безверья в силу вер
Одну я мессу трудную
Твержу аливервер.

¹ Алымов С. Верескной девушке (1920) // Киоск нежности: Лирика женщины, изысканности и любви. Харбин: Окно, 1920. Цит. по: Словарь литературного окружения Игоря-Северянина: (1905—1941). Псков, 2007. Т. 2. С. 8. Алымов Сергей Яковлевич (1892—1948) — поэт.

Есть сила огне-бурная
В сословье всех небес,
Вдохнет, эгофутурная,
С бемолями и без.

С психоза бремя скатится,
Как в Нил Казбек-гора —
И вверх ногами скачетя,
И живью! гипп! ура!¹

2) «Перевод Пушкина на язык эгофутуристов», опубликованный под криптонимом Г. Е.:

Зима! Пейзанин, экстазуя,
Ренувелирует шоссе,
И лошадь, снежность ренифлюя,
Ягуарный делает эссе.
Пропеллером лансуя вáали,
Снегомобиль рекордит дали,
Шофер рулит; он весь в бандо,
В люнетках, в маске и манто.
Гарсонит мальчик в акведуке:
Он усалазил пса на ски,
Мотором ставши от тоски,
Уж отжелировал он руки.
Ему суфрантный амюзман,
Вдали ж фенетрится маман².

¹ Сатирикон. 1913. № 14. 6 апр. С. 3. В основу пародии положено стихотворение Лермонтова «Молитва» (1839). Аливрувер — варваризм, образованный от выражения *à livre ouvert* (фр.) — с листа; дословно: открыв книгу.

² Сатирикон. 1913. № 52. 31 дек. С. 7. В основу пародии положена II строфа пятой главы пушкинского «Евгения Онегина». Использованы варваризмы, образованные от слов: *pausan* (фр.) — крестьянин; *extasis* (гр.) — восхищение, восторг, доходящий до исступления; *renouveler* (фр.) — обновлять; *renifler* (фр.) — фыркать, сопеть; *essai* (фр.) — первый опыт, проба; *lancer* (фр.) — бросать, кидать; *vallée* (фр.) — долина; *bandeau* (фр.) — повязка; *lunettes* (фр.) — очки; *garçon* (фр.) — мальчик; *aquaeductus* (лат.) — водопровод; *ski* (англ.) — лыжи; *jelly* (англ.) — стынуть; *souffrant* (фр.) — страдающий, больной; *amusement* (фр.) — забава, развлечение; *fenêtre* (фр.) — окно.

Вместе с тем в начале 1910-х гг. именно благодаря «экстазности» творчество Северянина становится объектом пристального внимания старших символистов. Ибо они, говоря словами В. Ходасевича, «не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной» и упорно искали «гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино»¹. Осенью 1911 г. поэты Северянина отметил В. Брюсов, которому, без сомнения, были близки встречающиеся в них эгомотивы типа:

В моей душе восходит солнце,
Гоня невзгодную зиму.
В экстазе идолопоклонца
Молюсь таланту своему².

Мэтр напутствовал его словами:

И ты стремишься ввысь, где солнце вечно,
Где неизменен гордый сон снегов,
Откуда в дол спадают бесконечно
Ручьи алмазов, струи жемчугов.

Юдоль земная пройдена. Беспечно
Свершай свой путь средь молний и громов.
Ездок отважный! Слушай вихрей рев,
Внимай с улыбкой гневам бури встречной!

Еще грозят зазубрины высот,
Расщелины, где тучи спят. Но вот
Яснеет глубь в уступах синих бора.

Назад не обращай тревожно зора
И с жадной жаждой новой высоты
Неутомимо правь конем, — и скоро
У ног своих весь мир увидишь ты!³

¹ Ходасевич В. Конец Ренаты // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. / Сост., подгот. текста И. П. Андреевой, С. Г. Бочарова, И. А. Бочаровой, И. П. Хабарова; коммент. И. П. Андреевой, Н. А. Богомоллова, И. А. Бочаровой; ред. В. П. Кочетов. М., 1997. Т. 4. С. 7.

² Поэза о солнце, в душе восходящем (1912, май) // Громокипящий кубок. С. 111.

³ Брюсов В. Игорю-Северянину: Сонет-акростих с кодою (1912) // Брюсов В. Семь цветов радуги. Цит. по: Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост. Н. А. Богомоллов, Н. В. Кортелев. М., 1973. Т. 6. С. 202.

Как поэта «освобождения и самоутверждения <...> на путях <...> экстаза»¹ Северянина приветствовал Ф. Сологуб. Пригласив его весной 1913 г. в свое лекционное турне «Искусство наших дней» по городам европейской России в качестве «поэтического иллюстратора»², он писал:

Все мы, сияющие, выгорим,
Но встанет новая звезда
И засияет навсегда.
Все мы, сияющие, выгорим, —
Пред возникающим, пред Игорем
Зарукопещут города.
Все мы, сияющие, выгорим,
Но встанет новая звезда.³

Одним из важных обстоятельств, повлиявших на выбор Сологуба в пользу Северянина, стало особое исполнительское поведение последнего, часто напоминавшее экстаз и не раз вводившее многих из его слушателей в нечто, напоминавшее массовый психоз:

«Это не было декламацией, построенной на нарочитой напыщенности, не было в его чтении и обычных в то время „завываний“. Он произносил стихи нараспев, находя для каждого из них свою мелодию. Полупение-получтение — так можно определить его манеру. Удивительнее всего, что даже малозначительные его „поэзы“ воспринимались всерьез и волновали слушателей. <...>

Визжали от восторга, требовали „бис“ самые разные слушатели — скучающие буржуазные барышни и фрондирующие „новаторы“, жаждавшие прежде всего протестующего, „смелого и дерзкого“ слова»⁴.

¹ Сологуб Ф. Искусство наших дней (1915) // Ф. Сологуб. Творимая легенда. М., 1991. Кн. 2. С. 188.

² См. программы выступлений Сологуба // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 56. Л. 106, 215; № 57. Л. 5.

³ Сологуб Ф. Триолет (1913, 6 марта. Вагон. Буда-Уза) // Неизданный Федор Сологуб: Стихи. Документы. Мемуары / Ред. М. М. Павлова, А. В. Лавров. М., 1997. С. 88.

⁴ Дейч А. И. День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи. 2-е изд., доп. М., 1985. С. 284, 285. Речь идет о выступлении Северянина на поэзовечере в Киеве 29 апреля 1914 года. Дейч Александр Иосифович (1893—1972) — поэт, переводчик, критик, литературовед.

Примечательно, что подобное эмоциональное состояние могло переживаться и теми из посетителей северянинских «поэзоконцертов», кто владел русским языком недостаточно хорошо. Так, присутствовавший на первом выступлении русского поэта в независимой Эстонии, состоявшемся 6 февраля 1920 г. в актовом зале Юрьевского (Тартуского) университета, эстонец В. Адамс вспоминал:

«Игорь Северянин исполняет стихотворения из своего сборника „Громокипящий кубок“. <...>

...множество студентов, затаив дыхание, следит за исполнителем, восхищаясь витальностью Северянина, бурно аплодируя даже тогда, когда от них — эстонцев — порой ускользает значение отдельных слов. Жизнерадостность стихов поэта близка молодежи»¹.

Эстонский прозаик Ф. Туглас рассказывал, как финский писатель Эйно Лейно, приглашенный им на концерт Северянина 21 мая 1921 г. в тартуский зал «Бюргермюссе», во время антракта восторженно похлопал русского поэта по плечу и произнес по-фински: «В тебе, братец, что-то есть!»².

Очевидно, что, выбирая своих литературных конфиденентов, Северянин — как «поэт с открытой душой»³ — придавал спо-

¹ Adams V. Esta astub ellu [Эста вступает в жизнь]. Tallinn, 1986. Lk. 352. Цит. по: Адамс В. Игорь Северянин в Тарту (Авториз. перев. Ю. Шумакова) // Венок поэту: Игорь-Северянин / [Сост. М. Корсунский и Ю. Шумаков]. Таллин, 1987. С. 15. Адамс (Adams) Вальмар (Вильмар; имя при рожд. — Владимир Карл Мориц; рус. Владимир Федорович (Теодорович); 1899—1993) — эстонский поэт, прозаик, литературный критик, литературовед, лингвист. В нач. 1920-х гг. писал стихи и на русском языке.

² См. письмо Ф. Тугласа Б. Смиренскому от 24 дек. 1958 г. (Архив Б. В. Смиренского в собрании А. Л. Дмитренко (СПб.)). Письмо написано на русском языке. Туглас Фридеберт (Tuglas; по рождению до 1923 г. Михкельсон (Mihkelson или Michelson); 1886—1971). Лейно (Leino) Эйно (наст. фам. и имя: Лённбум (Lõnnbohm) Армас Эйнар Леопольд; 1878—1926) — поэт, прозаик, драматург и переводчик; реформатор финского литературного языка.

³ Надпись А. Блока на присланном им поэту экземпляре своей книги «Ночные часы. Четвертый сборник стихов (1908—1910)» (М.: Мусажет, 1911) гласит: «Игорю-Северянину — поэту с открытой душой. Александр Блок. Декабрь 1911» (хранится в ЕКМ).

собности переживать или сопереживать экстаз исключительное значение. Характерное свидетельство этого содержится в мемуарном очерке «Фофанов на мызе „Ивановка“. Амулеты Игоря-Северянина» (октябрь 1911 г.):

«Ночей мы не спали, — говорили бесконечно. Говорили *обо всем и ни о чем*. Пылали: смеялись, плакали, возмущались, страдали, пели стихи. Лежа в постели, Фофанов диктовал мне строфы, — я еле успевал запечатлевать его интуицию. Я читал ему Миру Лохвицкую. Он рыдал и, приходя в экстаз, бросался на колени перед ее портретом, крестясь на него, и называл прекрасную поэтессу великой и гениальной. Он безумно хотел ее воскресить, — как и я, как и я... И были паузы, когда мы оба, не говоря об этом друг другу, прислушивались к ночным белесоватым шорохам сада, думая *одно и то же...*»¹

«Экстазно» прошло и свидание Северянина с К. Бальмонтом, состоявшееся летом 1920 г. в Ревеле². Бальмонт стал первым русским писателем, легально выехавшим из Страны Советов в заграничную командировку³. Поэт собирался выполнить «для Государственного издательства три книги, которые <...> могут быть написаны только за границей»⁴. В Ревель, выполнявший тогда для РСФСР роль единственного «окна в Европу» (в то время лишь Эстония имела дипломатические отношения и с Советской Россией, и с некоторыми западными странами), Бальмонту удалось вывезти и свою семью⁵. Свидание поэтов, оказавшееся их первой и последней личной встречей, состоялось

¹ Дачница (СПб.). 1912. № 1. 22 июня. Разрядка (в наст. изд. курсив) — Северянина.

² Ревель — название г. Таллина (*эст.* Tallinn) до 1919 г.

³ О перипетиях выезда К. Бальмонта за границу в 1920 году см.: Бёрд Р., Иванова Е. Был ли виновен Бальмонт? // Русская литература. 2004. № 3. С. 55—85; Меймре А., Богомолов Н. А. Ситуация 1920 года: взгляд из Эстонии // *Donum homini universalis*: Сб. ст. в честь 70-летия Н. В. Кортелёва. М., 2011. С. 192—201.

⁴ См.: Бальмонт К. Кровавые лгуны // Воля России (Прага). 1921. № 209. 22 мая.

⁵ Вместе с ним из России выехали его третья гражданская жена Е. К. Цветковская, их дочь Мирра и заявленная в документах секретарем Бальмонта близкий друг семьи А. Н. Иванова (см.: Меймре А., Богомолов Н. А. Указ. соч. С. 194).

9—11 июля и напоминало взаимное откровение собратьев по перу, счастливо «узнавших» друг друга и упивавшихся родством творческих мировоззрений.

В гирляндах из ронделей и квинтин,
Опьянены друг другом и собою
В столице Eesti, брат мой Константин,
На три восхода встретились с тобою¹, —

писал вдохновленный ею Северянин. В ответном сонетном послании Бальмонт признавался:

Наш час свиданья — помнишь? — был желанен.
Там, в Ревеле. Мы оба — из огня.
Люблю тебя, мой Игорь Северянин.
Ты говоришь свое — и за меня!²

Из северянинского стихотворения известно, что «карантин» Бальмонта (в 1920 г. все, впервые въезжавшие в Эстонию из Советской России, должны были провести две недели в санитарном карантине, но известному лирику был предоставлен особый «свободный» режим) поэты «развлекли веселою гульбою». Отголоски их тогдашних разговоров слышатся в северянинских строках:

Так ты воскрес. Так ты покинул склеп,
Чтоб пить вино, курить табак, есть хлеб,
Чтоб петь, творить и мыслить бесконтрольно³.

Впрочем, их встреча прошла без чрезмерного употребления традиционно русского стимулятора экстаза — алкоголя, как правило, вызывавшего у «солнечного поэта» психоз. Один из современников, вспоминая свою встречу с Бальмонтом в Ревеле, вспоминал, что здесь тот «чувствовал себя, по-видимому, далеко не спокойно»⁴. Действительно, поэт подозревал (и это под-

¹ Сонет Бальмонту: (9—11 июля в Ревеле) (1920, 11 сент. Тойла) // Фея Eiole: Поэзы 1920—21 гг.: Т. XIV. Берлин: О. Кирхнер и К^о, 1922. С. 40.

² Игорю Северянину (Carbreton, Landes. Little Cottage. 1927, 17 февр.) // Сегодня (Рига). 1927. № 47. 27 февр.

³ Фея Eiole. С. 40.

⁴ См.: *Станицкий [С. Штейн]*. О Бальмонте // Последние известия (Ревель). 1921. № 169. 13 июля.

твердил дальнейший ход событий), что находится под наблюдением иностранных агентов ЧК¹. Выездную визу он получил под личное поручительство наркома просвещения А. Луначарского с условием, что «не будет вредить за границей интересам Советской Республики»², и к тому же собирался следующей весной (срок его годичной командировки заканчивался 17 апреля 1921 г.³) вернуться на родину. На совместное с Бальмонтом возвращение в Россию надеялся и Северянин, писавший в сентябре 1920 г.:

...Я говорю себе: исходит срок,
Когда скажу я Эстии: «Прости, —
Весенний луч высушивает лужу:
Пора домой...»⁴

Последнее упоминание об экстазе встречается в письме Северянина к его почитательнице А. Барановой⁵, написанном 23 октября 1922 г. в Берлине, куда он приехал в поисках издателей:

«Мой верный рыцарь Принц Сирени поэт Борис Никол<аевич> Башкиров-Верин 8-го приехал из Ettal (около Мюнхена), — где он живет с композ<итором> С. Прокофьевым, — чтобы повидаться со мной. Он был в Берлине 8 дней, и мы провели с ним время экстазно: стихи лились, как вино, и вино — как стихи»⁶.

¹ См. об этом: *Исаков С.* Из истории русской периодической печати в Эстонии: Эсеровские издания: (1920—1922) // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. I. (Новая серия) / Ред. П. Рейфман. Тарту, 1994. С. 186.

² Государственный архив Российской Федерации = ГАРФ. Ф. 2306. Д. 398. Л. 3—3 об.

³ Там же. Л. 172 об.

⁴ С утесов Эстии: Риторнель // *Фея Eiole*. С. 61.

⁵ Баранова Августа Дмитриевна (рожд. Кабанова, во втором браке Перно (Pegnaux); 1891—1975) — адресат поэта по переписке в 1916—1938 гг.

⁶ Цит. по: *Игорь Северянин. Царственный паяц: Сб. / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Н. Терёхиной и Н. И. Шубниковой-Гусевой.* СПб., 2005. С. 122. Башкиров Борис Николаевич (1891 — не ранее 1935 г.) — совладелец мукомольного предприятия «Братья Башкировы», член комитета Калашниковской хлебной биржи в Петрограде; меценат; писал стихи под псевдонимом *Борис Верин*.

Материально эта поездка Северянина сложилась неплохо. Он вспоминал в «Записках о Маяковском»:

«Маяковский и Кусиков принимали во мне тогда живое участие, устроили <...> четыре мои книги <...> Деньги я получил за все вперед <...> Я присутствовал на всех вечерах Маяковского. В болгарском студенческом землячестве выступали совместно»¹.

Однако здесь же с присущей ему самоиронией поэт отметил:

«Вынужден признаться с горечью, что это была эпоха гомерического питья... Как следствие — ослабление воли <...> легкомысленное отношение к глубоким задачам жизни»².

Под легкомыслием он имел в виду принятое им тогда же в Берлине окончательное решение не возвращаться в Советскую Россию.

Мировоззренческий кризис, пережитый Северянином в начале 1920-х гг., приводит к полному исчезновению экстазов как из творческого сознания, так и из личного поведения поэта.

¹ *Игорь-Северянин. Заметки о Маяковском // Игорь-Северянин. Соч. / Сост. С. Исаков, Р. Круус; предисл. С. Исакова; коммент. Р. Крууса. Таллин, 1990. С. 404.*

² Там же. С. 414.

А. С. Моисеева
(Тверь)

ЭКСТАТИЧЕСКИЕ СОСТОЯНИЯ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИИ В ЛИРИКЕ А. А. БЛОКА

Феномен удовольствия неоднократно рассматривался в культуре и философии как основополагающий для изучения внутреннего мира человека. В лирическом тексте познавательная ценность экстаза измеряется объективной значимостью идеи. Поэт выступает в роли медиума, изначально вдохновленный возвышенным представлением о прекрасном, моделирует трансгрессивные отношения между образами и предметами объективной действительности. Гуссерль в «Феноменологии внутреннего сознания времени» утверждал, что «ощущаемое временное посредством эмпирического схватывания конструирует отношение к *воспринимаемому временному*»¹. Выстраивание собственно поэтического мира происходит за счет восполняющих отношений чувственного сознательного и непосредственно инородного ирреального и бессознательного, где концентрация компонентов первого умаляется, но является необходимым структурным элементом, на основании которого и происходит взаимодействие материального и духовного.

Рассматривая проекции экстатического состояния в лирическом тексте, мы с легкостью обнаруживаем первичные ассоциации поэта, фиксирующие неизменные связи вещей и явлений, при схватывании которых становится возможным усмотреть

¹ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994. С. 7. Курсив автора.

отголосок еще недавно пережитого восторга; именно в разрядке ментальной энергии и происходит узнавание запечатленных и возведенных в абсолюте идей. Их связь с действительностью в тексте может интерпретироваться как «припоминание»¹ изначальных чувств, модифицированных в образах. Таким образом, анализ поэтической метафоры не просто идентификация объектов, но и раскрытие эмпирической первоосновы текста.

В творчестве Александра Блока мы замечаем трансформацию такого рода «первичных ассоциаций», которые реконструируются в рамках «вторичной памяти»². Строго говоря, речь идет не совсем о воспоминании, а скорее о припоминании, о повторном воспроизведении уже ранее прочувствованного, но более осмысленного при «ослаблении интенсивности восприятия». Отдельные этапы этой трансформации уже подробно проанализированы.

Общеизвестно, какую роль в поэзии Блока играла идея «Вечной женственности», «Мировой души», «Софии», связанная с философией Владимира Соловьева. Д. М. Магомедова трактует ее как «тему любви и мистического служения»³. В «Стихах о Прекрасной Даме» экстаз связывается с единством любви и гармонии. Мистический восторг, бушевавший поэта, находит отражение в символах условно божественного сакрального. Однако стоит воздержаться от сугубо религиозного прочтения блоковской системы образов. Л. А. Ильюнина в своей статье «Круг чтения Блока 1910-х гг. (Блок и „Добротолюбие“)⁴» приводит ряд доказательств мистической одаренности поэта. И действительно, обозначая превосходство «чувственных реакций» сердца над «эгоизмом» разума, поэт, преодолевая земные страсти, воссоздает идиллию духовного совершенства, с которой и связана система эмоциональных реакций. Например, истолкование образа Лучистой Девы совершается на чувствен-

¹ Дюпрель К. Философия мистики. М., 2006. С. 356.

² Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. С. 38.

³ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 35.

⁴ Ильюнина Л. А. Круг чтения А. Блока 1910-х гг. (Блок и «Добротолюбие») // Христианство и русская культура. СПб., 1996. Сб. 2. С. 334—343.

ном уровне. И в тексте вербализуются некие мифологемы, восходящие к ранее испытанным ощущениям, основанным на действии так называемого «низшего разума» — естественного посястороннего сознания (чтобы показать это, достаточно соотнести тексты Блока с мемуарами его жены). Но эти ощущения получают абсолютно новую интерпретацию в контексте одухотворенного и возвышенного. К исходным коннотациям присоединяются новые.

Л. Д. Менделеева так писала о взаимоотношениях с Блоком:

«Понемногу я вошла в тот мир, где не то я, не то не я, но где все певуче, все недосказано, где эти прекрасные стихи так или иначе все же идут от меня... Я отдалась странной прелести наших отношений. Как будто и любовь, но в сущности — одни литературные разговоры, стихи, уход от жизни в другую жизнь, в трепет идей, в запевающие образы»¹.

В стихотворении «Ты отходишь в сумрак алый» переживание связано непосредственно с пространственной категорией «сумрак алый». Переход в пространство сакрального восторга эксплицируется с помощью мотива пути, который проложен «бесконечными кругами» ввысь. Собственно припоминание чувства, пока еще бессознательного стремления к небесному и бесконечному, обретает условно визуальное сопровождение в виде концентрических кругов и отсылает к ранее увиденному, но забытому образу.

Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги.
Я слышал отзвук малый,
Отдаленные шаги (1, 52)²

Именно шаги, вместе с отдаленным отзвуком которых начинается постепенное сближение с трансцендентальным миром, сокращает дистанцию между уже трансгрессирующим в сфере

¹ Блок Л. Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 155—156.

² Тексты А. А. Блока здесь и далее цитируются по изд.: Блок А. А. Собр. соч.: В 20 т. М., 1997—... с указанием тома и страницы в скобках.

подсознательного героем и собственно долгожданным вечным образом.

Созерцательная же позиция героя обусловлена также экзатическим состоянием; центростремительная сила является продуктом деятельности все того же образа по мере его удаления или приближения. «Близко ты или далече / Затерялась в вышине? / Ждать или нет внезапной встречи / В этой звучной тишине?» (1, 53). Апогей же чувственного восприятия за порогом сознательного происходит совместно с усилением звука шагов в тишине. Но следует учитывать и воздействие со стороны материального мира. Известный на рубеже веков философ-самоучка Карл Дюпрель в книге «Философия мистики» приводит ряд наблюдений, как бессознательное способно улавливать некоторые сигналы сознательного, своего рода внешние раздражители, которые приписываются к приобретающему наглядность представлению ирреального. Дюпрель не профессиональный философ, его работы отличаются некоторой наивностью — но к ним проявлял немалый интерес, к примеру, ближайший друг Блока Евгений Иванов¹. Причина проста: классическая философия не могла интерпретировать «неканонические» состояния и переживания, Дюпрель давал более или менее внятное описание мистического опыта. Легко соотнести «Философию мистики» с блоковским текстом: шаги, так отчетливо слышимые лирическим героем, звучат в ритме ускоренного сердцебиения (вполне объяснимая реакция организма на представления, возбуждающие восторг в инаковом состоянии): «В тишине звучат сильнее отдаленные шаги». Приближение Абсолютного и Недосягаемого сопровождается звуком в уже метафизическом его понимании; по аналогии с бесконечным пространством изображается чувственный континуум. Герой в извечном томлении, непрестанно ощущающий разрыв с незыблемой, но в то же время непостижимой мечтой, в преддверии ее мнимого появления испытывает небывалую радость, граничащую с восторгом безумия. Однако совершенное так

¹ См.: Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/549553.html> (дата обращения: 05.05.2015).

и остается до конца непознанным, а испытываемый вечной жаждой герой, наконец-то утолив сердечную боль краткосрочной близостью, возвращается в реальную действительность. Образ, пылающий в огне алых сумерек, кажется уже отчужденным для обновленного сознания, а потому процесс его «узнавания»¹ рождает сомнение: «Ты ль смыкаешь, пламенея, бесконечные круги?». Явным остается лишь недавно испытанное чувство, на основании которого и рисуются смутные очертания самого образа; именно по этой причине тяга к небесному несоизмеримо высока, но не поддается логическому объяснению.

Усилиями демиурга вполне земное чувство способно породить небывалое и возведенное в вечность переживание, такое далекое от воспринимаемого действительного, но ощущаемое в нем. Еще более показательный пример экстатического воздействия, когда все тот же сумрак являет собой отправную ассоциацию из мира посюстороннего, — стихотворение «Вечереющий сумрак, поверь...». Однако в данном тексте экстаз претерпевает существенную трансформацию, сиюминутный восторг переходит в статичное состояние транса по аналогии с течением реальной жизни. В самых первых строках вербализуется характер непосредственно «припоминания»: «Вечереющий сумрак, поверь, / Мне напомнил неясный ответ» (1, 85). Но именно здесь и заканчивается пребывание в состоянии полной сознательности. Ответ, который поэт предвосхищает в тексте стихотворения, он обозначит чуть позже в своем дневнике:

«Пройдет три дня. Если они будут напрасны, если молчание ничем не нарушится, наступит последний акт. И одна часть Вашего Света вернется к Вам, ибо покинет оболочку, которой больше нет места живой, а только мертвой. Жду. Вы — спасенье и последнее утверждение. Дальше — все отрицаемая гибель. Вы — Любовь»².

Встроенная в контекст стихотворения парадигма (смерть = сон) становится определяющей в распознавании пророческого мотива и задает метафорическое поле перерождения, симво-

¹ Дюпрель К. *Философия мистики*. С. 428.

² Блок А. А. *Собр. соч.*: В 8 т. М., 1963. Т. 7. С. 125.

лическим обрамлением которого, конечно же, является свет, появляющийся из-за двери не божественного, но все же трагедийно воспетого сакрального: «Жду — внезапно отворится дверь, / Набежит исчезающий свет». Стоит отметить и то, что «свет» оказывается полисемантическим понятием, трактуемым в зависимости от степени экзальтации лирического героя. Наряду со свойствами разума, выводящего из забытья («при котором свет является условием видимости и ясно очерчивает контуры, исчезающие в темноте»), как во фрагменте «Словно бледные в прошлом мечты, / Мне лица сохранились черты», он выступает и в строго метафизическом контексте. В этом отношении особо показательна роль метаморфоз: мифологизированное восприятие ирреальной действительности достигается путем сравнения ладьи (как посредника между двумя мирами) и лебедя, того же посредника, но несколько переосмысленного. Беспокойное сердце запечатлевает земные переживания, но при этом несет с собой в трансцендентальную реальность энергию всепоглощающей силы нежности, концептуализированной в устойчивой метафоре «лебединой верности»: «За тобою живая ладья, / Словно белая лебедь плыла». Эгоистические страсти трансформируются в «возвышенные порывы сердца и в высокие чувства альтруизма и любви»¹. Здесь оказывается справедливым утверждение Владимира Соловьева: «Когда страсть достигает своего апогея, страдание кажется прекрасным, если оно ведет к идеальной цели»². По сути, лирический герой оказывается отброшен в «отклики прежних миров» не столько первичной ассоциацией сумерек, сколько эмотивным на него воздействием. Таким образом, к уже исходной коннотации света, продиктованной не чем иным, как свойствами памяти, добавляется та, в которой пространство бессознательного сновидческого рассматривается по аналогии с ослепительной силой света душевного, а потому и переходит в царство глубокой тьмы.

¹ *Ладыженский М. Н.* Сверхсознание и пути его достижения. М., 2002. С. 219.

² *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 145.

Идеализация образа происходит непосредственно в мифологическом пространстве: «Где жила ты и, бледная, шла, / Под ресницами сумрак тая...». Персонификация ночного божества — Селены, которая в данном контексте выступает и хранительницей снов, отражающей в лунном свете свое непревзойденное существо, также носит на себе отпечаток впечатлений лирического героя. Само конструирование образа в пространстве бессознательного посредством привязанных чувственных ассоциаций (путь, который проделывает ладья по лунному свету, отраженному в реке) символически устанавливает цепную связь между двумя сознаниями.

За тобою живая ладья,
Словно белая лебедь плыла,
За ладьей — огневые струи —
Беспокойные песни мои...(1, 85).

Итоговую роль света как архетипического символа правомочно указать вслед за Ф. Уилрайтом, который в статье «Метафора и реальность», сопоставляя огонь со светом, говорил, что сам свет «включает в себя *пыл* восторга не только в качестве необязательного добавления к его значению, но и в качестве естественного и неотделимого аспекта»¹. В таком контексте «огневые струи», бегущие за ладьей, выступают иллюстрацией порыва страстной и пылкой души, устремляющейся к извечному и прекрасному началу.

Однако состояние восторженного чувства постепенно переходит в глубокий и продолжительный транс, в длительный период бессознательности в постижении жизни излюбленной, обретшей смысл в непрекращающейся погоне за идеалом: «В этой выси живу я, поверь, / Смутной памятью сумрачных лет». Но очарованному сознанию художника оказывается не под силу разрешить диалектику души реального живого человека. Так, жизнь, столь любимая поэтом, превращается для Л. Д. Менделевой в жалкую и ненавистную с ее «уходом в другую сторону, в трепет идей и запевающие образы».

¹ Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М., 1990. С. 102. Курсив автора.

«Мне вдруг совершенно неожиданно и безо всякого повода ни с Вашей, ни с моей стороны, стало ново — до чего мы чужды друг другу, до чего Вы меня не понимаете. <...> ...Я Вам никогда не прощу то, что Вы со мной делали все это время, — ведь Вы от жизни тянули меня на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно!»¹

Кольцевая композиция стихотворения характеризует переход из состояния затянувшегося транса. Само пробуждение трактуется как процесс перерождения, воскресения посредством испытанного катарсиса. Достаточно сравнить приведенные выше дневниковые записи и финальные строки стихотворного текста: «Смутно помню — отворится дверь, / Набежит исчезающий свет» и «одна часть Вашего Света вернется к Вам, ибо покинет оболочку, которой больше нет места живой, а только мертвой»². Не случайно возвращается лишь часть света, — часть тех ощущений и породивших их образов, которые, связанные невидимой цепью ассоциаций, сумели достигнуть с помощью Просветленного Духа нового качества жизни в реальном мире. Однако надо сказать, что медиумические состояния оказываются не только «возвышенны», но и вредны. Такие случаи подробно проанализированы в работе Альфреда Лемана «История магии и суеверий» (1889), также широко известной и неоднократно издававшейся в России. Состояние лирического героя в целом становится все более похожим на медиумический транс в его «болезненном» понимании. Затяжное «болезненное состояние забытья граничит с истерией»³ и приводит к необратимым последствиям. Блоковский герой этих последствий страхнется — и с ними сталкивается.

Таким образом, состояние экстаза утрачивает стабильность, а дионисийские переживания связаны в первую очередь с искажением действительности; об изменении сознания, одурманенного вином, немало говорил сам Блок, немало писали современники в мемуарах о поэте. В стихотворении «Незнакомка» такая трансформация экстаза становится наи-

¹ Блок Л. Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе. С. 145.

² Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 125.

³ Леман А. История магии и суеверий. М., 2002. С. 713.

более очевидной. Суетные тревоги внешнего мира не просто нашли свое отражение в тексте, но и стали выражением душевного кризиса, получившего такое своеобразное оформление. Негация объективной действительности обуславливается падением Просветленного Духа, на смену которому приходит «тлетворный» с печатью укоренившегося в воздухе бесовства. По сути, мы наблюдаем постепенное погружение во внутреннее созерцание — транс; причина его — неспособность соотнести «внутреннее» и «внешнее», справиться с образами «вторичной памяти». Бессознательное локализуется в пространстве, но это пространство тесно связано с моделью циклического времени. Теперь небесное светило отнюдь не персонификация Селены— Гекаты под упоительным покровом ночи. Это заезженный диск, круговое движение которого в слиянии с вакхическими звуками обезумевшей толпы образует уже не мелодию гармонического единения с Пречистой Девой, а раздражительные реакции, уводящие сознание все глубже, вслед за искаженным звуком заезженной пластинки:

Над озером скрипят ключины
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Вхождение в так называемый истериогипноз¹ закономерно сопровождается притуплением слуховых реакций совместно с действием опьяняющего дурмана:

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен (2, 123).

«Магический яд» терпкой влаги погружает в пучину ирреального и оказывает влияние на примирившийся с действительностью разум. Теперь «внешние» образы не отторгаются, лирический герой видит единый фатум, трагическую волю, олицетворяющую хоть и ложное, но избавление для воспален-

¹ Там же. С. 730.

ного сознания. Однако нервическое отчуждение не проходит бесследно и выражается метафорически в соответствии с мнимо одухотворенным образом незнакомки, появление которого также отмечено «предчувствием». Обратим внимание на фразу: «И странной близостью закованный». Казалось бы, мистически предвосхищаемая близость задает между лирическим героем и эфемерным образом чувственный ореол, но в действительности все происходит совершенно иначе. Альфред Леман называет ощущение близости «видоизменением разбираемого чувства»¹, и на самом деле при кажущемся улучшении зрения улучшается лишь память к первичному импульсу, спровоцировавшему отторжение от реальности:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

В глазах незнакомки лирический герой усматривает не «произведенное»² им совершенство, исполненное (как это бывало ранее) любовью и трепетом, а лишь «припоминаемое» из кошмара повседневных видений. Сорвав флер с «высокого», мы легко узнаем в очарованном берегу все тот же причал площадной скверны и озеро с раздражающим скрипом уключин.

Таким образом, одержимость духом Диониса в состоянии истерического транса дает поэту ложные представления об истинном. «Глухие тайны мне поручены, / Мне чье-то солнце вручено. <...> В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен только мне» — строки явно отсылают к концепции истины по Платону, однако смещение порога сознания в процессе психического расстройств создает эффект переворачивания, в котором действительное воспринимается как ложное, а ложное — как действительное и истинное. Образ незнакомки в лучах солнечного света трактуется как реальный, достигнутый путем продолжительных исканий: «Я знаю: истина в вине». Но именно летаргическое состояние, нестабильность душевных сил в аб-

¹ Леман А. История магии и суеверий. С. 714.

² Дюпрель К. Философия мистики. С. 352.

сурде реальной жизни становятся выразителями в тексте идей инородного «небожественного сакрального» с его «пьяницами», «острыками» и нескончаемыми визгами. Женский же образ стоит рассматривать как оттеняющий грубые и периодически повторяющиеся образы в потоке бессознательного.

Стирание границ, представленное в данном тексте, становится отрицательным, разрушительным симптомом, как уже было сказано выше, однако «вторичная память» все же предстает в ореоле совершенной поэтической формы. Экстаз в любом своем проявлении способен демонстрировать такие движения души, которые оказывают прямо магическое воздействие даже на стороннего наблюдателя, неминуемо делая его участником восторженного погружения.

Однако попытка логически реконструировать модель экстаза приводит к разочарованию. В пьесе «Рамзес» на примере жизни древнего Египта Блок воссоздает трагическую картину России 1919—1920 гг. Неточность исторических описаний, хронологические несоответствия обуславливаются лишь стремлением создать «образ», «впечатление», призванные эмоционально воздействовать на читателя. Отсюда появление библейского пророка, пребывающего в трансе и вещающего высшие истины. Рецензенты сразу подметили историческую неточность. Исследователи культуры Древнего Египта, в частности В. В. Струве, отмечали невозможность существования пророков в эпоху Рамзеса II: «Они появились на несколько столетий позже». По словам Блока, «метод строжайшего наблюдения мельчайших фактов»¹ является преступным для художника; он закрывает «все перспективы прекрасного, его влечет к себе лишь мертвый скелет». Но пренебречь «скелетом» нельзя; реконструкция вневременного экстаза во времени невозможна.

Поэт, говорящий устами пророка, пытается гипнотически воздействовать на читателя посредством все того же Просветленного Духа, но на сей раз духа ясновидения, о чем свидетельствует появление Сириуса в финальном эпизоде поэмы.

¹ Бонгард-Левин Г. М. Блоковский «Рамзес» // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 233.

Дар пророка уподобляется божественному восхождению, а собственно предсказание призвано пролить свет на неведение ослепленной толпы. Однако силы «внешней» божественной энергии недостаточно для трансформации окружающего мира. Поэтическая гармония чувств не существует в мире фактов. Риторические эффекты дискредитируют художественность как таковую, возможно, именно этим и объясняется негативное отношение Блока к собственной последней книге. В записи о «Рамзесе» В. Б. Шкловского приведены строки, которые как нельзя лучше характеризуют провальный, с точки зрения творца, замысел произведения: «Очень тяжело не иметь возможности писать то, что хочешь, и писать другое, заказанное»¹. «Ощущаемое временное» в насильственной работе над словом вполне закономерно оказалось менее убедительно, чем «воспринимаемое временное», что повлекло за собой неизбежный сбой в работе непосредственно поэтического механизма.

Таким образом, память не подчиняется законам логики, попытки внешнего воздействия на ее механизмы оказываются губительными. Созданная Блоком модель «припоминания» символов оказывается очень эффективной, но уязвимой. Состояние медиумического транса — состояние пограничное; память о «внутреннем» ведет к утрате связи с внешним. Вторичные воспоминания либо вытесняют первичные, либо поглощаются ими. «Рациональное» восстановление экстатического состояния не убеждает в первую очередь самого поэта. И экстаз оказывается дискредитирован — если не формально, то содержательно.

¹ Бонгард-Левин Г. М. Блоковский «Рамзес». №. 47. С. 237.

С. А. Петрова
(Санкт-Петербург)

ЭКСТАЗ В РОК-ПОЭЗИИ В. Р. ЦОЯ

Особенность поэтического творчества рок-авторов состоит в том, что это не только напечатанное, но и звучащее слово, представленное в музыкальных выступлениях. В свете развития новых литературоведческих методологий исследования предполагается в данном случае говорить об интермедиальности рок-поэзии, то есть об особой организации художественной структуры в рамках взаимодействия разных видов искусств: музыки, литературы, театра и т. д.

Часто рок-концерты сопровождаются состояниями аффекта, когда слушатели объединяются в едином эмоциональном порыве и в общих физических действиях пения и танца. Но в то же время в самих текстах рок-авторов есть образы, которые также отражают такие моменты. Собственно экстаз понимается в данном случае как особое воодушевление, озарение, сопровождаемое определенными ритуальными действиями или, наоборот, полным бездействием, так называемым «замиранием».

В творчестве В. Р. Цоя есть несколько песен, показывающих героя именно в момент переживания им экстатического состояния.

В альбоме-цикле «45», в тексте «Ситар играл», фигурируют два персонажа: участник группы «Битлз» Дж. Харрисон и известный индийский ситарист Рави Шанкар, реально жившие люди, которые сыграли немаловажную роль в развитии рок-культуры.

Произведение звучит от лица рассказчика в анекдотической форме. Дж. Харрисону присваиваются качества, не имеющие

ничего общего с реальностью. Но с позиции концепции текста эти элементы играют значимую роль.

Здесь рассматривается, во-первых, тема взаимоотношений человека, имеющего восточный менталитет, и представителя традиций западной культуры. Каждый из обозначенных лиц символизирует в рамках песни определенный тип сознания. Рави Шанкар выступает знаковой фигурой восточной традиции, а Дж. Харрисон представляет традицию западную. В то же время обе фигуры важны для рок-культуры, их известность позволяет и самому автору войти в «высший круг» этой сферы и вводит в систему сложившихся в ней ценностей.

Во-вторых, появление индийского музыканта и ряда атрибутов Индии в песне вводит тему восточной религии, которая также связана с экстазом, поскольку предлагает свой путь достижения предельных состояний через медитативные практики (в тексте фигурируют их атрибуты: мантры, бусы и т. п., поза лотоса).

В-третьих, это тема музыки, искусства и его влияния на человеческое сознание. Экстатическое оказывается обусловлено звучанием музыкального инструмента и виртуозной техникой игры индуса.

В-четвертых, это тема любви, но не земной, а любви, источником которой станет божественное просветление, обретение истинного знания, что также противопоставляется привязанности к вещам, деньгам. Дж. Харрисон никогда не считался меркантильным «любителем денег», в данном случае можно предположить, что поэт создает аллюзию на один из текстов группы «Битлз» — «Taxman», написанную Дж. Харрисоном при участии Дж. Леннона песню о налогах.

Ситар играл...

Джордж Харрисон, который очень любит деньги,

Послушал мантры и заторчал,

Купил билет на пароход и уехал в Дели.

И в ушах его все время ситар играл¹.

¹ Цой В. Стихи, документы, воспоминания / Сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 296. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи указанием страниц в скобках.

Восторг от восприятия музыки погружает человека в состояние эстетического экстаза («заторчал»), побуждающего героя к тому, что тот готов бросить всё и уехать в определенное пространство (в Дели), чтобы услышать еще раз восхищающие его звуки.

На ситаре играл сам Рави Шанкар,
Он сидел в позе лотоса на спине у слона с ситаром в руках.
Ситар играл.

Ориентализм подчеркивает эзотерическую специфику переживаний духовного напряжения, и далее в тексте закономерно вводятся мотивы просветления, познания неких вечных истин с помощью восточных практик:

Джордж Харрисон купил пар двадцать бус,
Джордж Харрисон сказал: «Я буду жить любя»,
А потом он сказал «Гудбай» и ушёл в себя...
Ситар играл (С. 297).

В рамках концепции песни Дж. Харрисон как представитель западного менталитета по-своему понимает лозунг «жить любя» и вместо того, чтоб открыться всему сущему, как следует по восточным традициям, он замыкается в свой круг. Хотя на сознание музыканта и воздействовала музыка ситара, игра виртуозного исполнителя, но ее влияние не изменило западную направленность сознания человека, что подчеркивается и наличием иронии в тексте. Произведение можно назвать музыкальным анекдотом.

В песнях следующих циклов, «46» и «Начальник Камчатки»: «Троллейбус» (С. 299), «Камчатка» (С. 299—230), «Дождь для нас» (С. 301) — экстаз также связан с получением особого знания.

«Камчатка» — произведение медитативного характера, повествует оно больше о внутреннем мире героя, его душе, его духе, чем о географическом месте. Это внутреннее самоощущение акцентируется и физическим планом. Здесь также есть двойственность: с одной стороны, Камчатка для героя «странное место», а с другой — «сладкое слово». И далее по содержанию

Камчатка или называется местом («Но на этой земле <...> / Я искал здесь руду...» (С. 299—300)), или описывается как определенное состояние героя («Мои руки из дуба, голова из свинца»). Здесь «Камчатка» символически отображает онтологические ощущения. Мелодия песни также показывает плавным и медленным темпом погружение в медитативное состояние, которое в дальнейшем выводит героя к высшей истине.

Не случайно за этой песней следует «Ария Мистера Икс». Герой словно впадает в некий транс (обретение «третьего глаза» в песне «Камчатка» наделяет его сверхчеловеческими способностями) и далее словно вещает о своем будущем:

Сквозь ночь и ветер мне пройти суждено <...>
Всегда быть в маске — судьба моя... (С. 300)

Как отмечалось исследователями, в песне «Троллейбус» герой проходит через обряд инициации, обретая новый статус, новое знание¹.

Мы сидим не дыша, смотрим туда,
Где на долю секунды показалась звезда.
Мы молчим, но мы знаем, нам в этом помог
Троллейбус, который идет на восток (С. 299).

Направление с запада на восток представляется обратным привычному пути, который совершает солнце днем. Такое движение подобно путешествию в загробный мир, так называемая символическая «ночная переправа», определяемая как некое «пересечение моря-ночи». Это связано с древними представлениями о солнце, о его переходе через бездну пустоты, где оно, по древним верованиям, как бы претерпевало смерть с последующим воскрешением. Другой вариант этого мифа — путешествие в преисподнюю, в ад или подземный мир, что символизирует некое углубление в подсознание или осознание всех потенциалов бытия — космических и психологических, что необходимо для достижения высот неба или рая. Тьма и водные глубины

¹ См. об этом: Курбановский А. Звезда по имени Цой // Коре Сарам. [1992]. Вып. 4. С. 27—31; Яркова А. В. Мифопоэтика В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. Вып. 2. С. 51—58.

представляют также смерть, но не в значении тотального отрицания, а как некую другую сторону жизни.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что герой переживает высшее экстатическое напряжение, лишившись самого важного — дыхания, и познаёт нечто значимое в образе («где на долю секунды показалась звезда»), который ему явился на краткий срок.

Упоминание о направлении движения на восток также создает связь с выработанными там практиками духовного развития.

Образ звезды в целом значим для творчества В. Р. Цоя и становится знаком, сопровождающим моменты экстатической тематики. В песне «Камчатка» говорится о собаке, которая подобна путеводной звезде:

Я нашел здесь руду,
Я нашел здесь любовь,
Я пытаюсь забыть, забываю и вновь
Вспоминаю собаку, она как звезда... (С. 300)

Итак, герой, пройдя через экстатическую границу-состояние «Камчатка», обретает знание о будущем, оказывается в мире смерти, но в художественном пространстве цикла смерть — другая сторона жизни, и далее, как продолжение этого сюжета, в песне «Троллейбус» персонажу помогают обрести утраченный идеал в виде «звезды», появившейся на долю секунды. После чего герой вновь проходит некий порог из мира смерти в реальность.

Песня «Дождь для нас» больше связана с темой борьбы. Герой представлен в состоянии сомнения в себе, неуверенности в своих силах, хотя помнит «свой пост» и «видит свет». Он проходит сквозь ночь, как и предсказывал. Дождь уже не просто вода, а некий знак. Но надо обратить внимание, что герой находится в состоянии опьянения, вокруг него всё зыбко и неустойчиво («я сон, я миф»). Нагнетается замкнутое положение героя: он слеп, глух, нем, пьян. Полное отключение сознания приводит в итоге к конечной фразе песни, отражающей экстатический переход из границ внешнего к внутреннему: «Я слеп,

но я вижу свет» (С. 301). Здесь возможно двойственное толкование: слепота может быть представлена как физическая, тогда свет видится неким духовным началом; либо, если это слепота внутренняя, отсутствие понимания истин или каких-либо онтологических моментов, тогда соответственно свет — внешнее.

Отсутствие дыхания как знак восторга и восхищения становится признаком и эмоционального переживания чувства, связанного с восприятием другого человека, в песне «Это не любовь»:

Ты часто проходишь мимо,
Не видя меня, с кем-то другим.
Я стою не дыша... (С. 311)

Другая практика достижения экстатического состояния представлена в песнях «Танец» (С. 318) и «Мы хотим танцевать» (С. 322). Танец — вид искусства, в котором художественный образ создается с помощью движения, жестов и положения тела. По сути, это одновременно и индивидуальное, и групповое творчество, предполагающее объединение как эмоциональных, психологических сфер, так и физических, то есть полного единства, целостности человека. Также танец традиционно считался средством достижения выхода за пределы сознания (например, в суфизме).

В произведении В. Р. Цоя танец приобретает значение определенного ритуала, который должен привести к изменению состояния и в целом окружающего мира.

И так каждый день, так будет каждый день,
Пока не увидишь однажды небо без туч (С. 318).

В заключительной песне цикла провозглашается настойчивое желание: «Мы хотим танцевать».

Самое интенсивное выражение экстатического состояния манифестируется в песне В. Р. Цоя «Звезда по имени Солнце». Как уже ранее было показано, образ звезды становится знаком, сопровождающим и вызывающим соответствующее онтологическое переживание.

Герой представлен «по ту сторону добра и зла»:

Он не помнит слова «да» и слова «нет»,
Он не помнит ни чинов, ни имен,
И способен дотянуться до звезд,
Не считая, что это — сон (С. 331).

Отвлеченность от внешнего мира дает возможность достичь высоты, получить некое знание, что также можно рассматривать как достижение экстатического состояния. Но в песне происходит трагическое возвращение, в котором просматривается мифологический сюжет об Икаре:

И упасть опаленным звездой
По имени Солнце (Там же).

Экстаз в художественном мире В. Р. Цоя институируется духовным восхождением, за которым следует обязательное падение. Но взлет сопровождается и открытием некой новой части сознания.

Экстатические состояния героев сопровождаются обозначениями их специфического физического состояния: немота, слепота, отсутствие дыхания и т. п. Музыка, танец, образ звезды и отношение к женщине — все это обуславливает восторженные переживания в художественном мире поэта. Причинами экстатических переживаний становятся определенные ритуалы, связанные с музыкой, музыкальными инструментами, движением, танцем или вхождением в определенные физические состояния статичности.

Джулия Джиганте
(Брюссель, Бельгия)

УХОД В ИНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
КАК СВОЕОБРАЗНАЯ ФОРМА ЭКСТАЗА
В ТВОРЧЕСТВЕ
ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ

For each ecstatic instant
We must an anguish pay
In keen and quivering ratio
To the ecstasy.

Emily Dickinson, Complete Poems (1924)

Примеры литературного изображения экстаза в современной русской словесности можно найти в некоторых достаточно часто повторяющихся моментах в прозе Людмилы Улицкой, — моментах, которые мы условно обозначили как «уход в иное измерение». Речь идет об опыте, который может показаться мистическим в том смысле, что проявляет себя как отрешенность от материального, земного мира, но при этом не выступает у писательницы в качестве какого-то религиозного феномена¹.

Подобный «уход», присутствующий в многочисленных произведениях Улицкой в различных видах, связанных со структурой сюжета, состоит в том, что в какой-то переломный момент повествования один из персонажей как бы удаляется от реальности и переносится с помощью некоей ментальной проекции в иное измерение. Другими словами, персонаж как бы «выходит из себя», забывая на какой-то период времени все то, что является его реальной жизнью. Подобное удаление от материального существования может проявляться с разной экстатической силой.

¹ Экстатические состояния вообще не могут быть ограничены только рамками религиозной культуры. См., например: *Fachinelli E. La mente estatica. Torino, 2009. С. 12.*

История страсти, описанная в рассказе «Гуля», или своеобразный «отпуск» от ежедневной текучки в «Казусе Кукоцкого», когда главная героиня бессознательно блуждает по пространствам своего затуманенного сознания, представляют собой два антипода в целой серии градаций, какими Улицкая пользуется в описании отрыва от тусклой повседневности или ухода от невыносимых страданий. Уклонение от «нормальности» (у Улицкой часто трудно выносимой) есть вполне экзистенциальный поворот, который часто сопровождается экзотическими состояниями героя.

Типологически «иные измерения» могут иметь различные формы, а также различные пути и способы их достижения.

Роль «моста» к иной реальности в некоторых случаях выполняет литературное или музыкальное сочинение, в других — сновидения или воскрешение в памяти прошлого, но в творчестве Улицкой одно из наиболее значительных «экспериментов» по уходу в другое измерение происходит через чтение книг. Чтение играет излечивающую роль в жизни героев, давая им возможность уходить от серого придушенного существования и жить другой жизнью, перемещаясь в другие эпохи, в другие страны, присваивая себе чужие чувства и переживания.

Автор наградил Сонечку, героиню одноименной повести, необыкновенно прекрасной душой, которая спрятана

«в кокон из тысяч прочитанных томов, забаяюканная дымчатым рокотом греческих мифов, гипнотически-резкими звуками флейты средневековья, туманной ветреной тоской Ибсена, подробнейшей тяготиной Бальзака, астральной музыкой Данте»¹.

Уже с инципита этого сочинения Улицкая подчеркивает стремление библиотекарши создать с помощью книг некую другую, воображаемую жизнь, называя этот прорыв в другую жизнь погружением: «От первого детства <...> Сонечка погрузилась в чтение» (*Сонечка*. С. 237).

¹ Улицкая Л. Сонечка. М., 1994. С. 237. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Сонечка*) с указанием страниц в скобках.

Усиливая всепоглощающую природу таких моментов, писательница показывает, что зайдя читательница почти уже не различает границ между миром реальным и выдуманным. Границы между внешним и внутренним уничтожаются. Власть написанного слова настолько всесильна, что чтение становится для героини «самозабвенным уходом в область фантастического» и «всё, остающееся вне его пределов, теряет смысл и содержание» (*Сонечка*. С. 234). Писательница определяет чтение как своего рода «литературный наркоз», являющийся для героини убежищем. Выбор такого саморастворения в книжных словесах может показаться экстатической «формой помешательства» (*Сонечка*. С. 234). Время от времени подобное погружение имеет свое продолжение в снах: «...свои сны она тоже как бы читала» (*Сонечка*. С. 234), приобщаясь, таким образом, к той функции «воображаемого процесса»¹, о котором говорил Итало Кальвино в «Американских лекциях».

Сонечка настолько поработана властью слов, что начинает видеть литературных персонажей в ситуациях собственной реальной жизни:

«...светлые страдания Наташи Ростовской у постели умирающего князя Андрея по своей достоверности были совершенно равны жгучему горю сестры, потерявшей четырехлетнюю дочку по глупому недосмотру» (*Сонечка*. С. 233).

После двадцати лет непрерывного чтения в жизни Сонечки наступает долгий период любви и брака, когда на смену книгам приходит реальный быт. Но вполне показательным, что в момент тяжелого кризиса, когда она узнает о связи мужа с Ясей, которую Сонечка приняла в свой дом как дочь, она оставляет реальный мир, который так ее разочаровал, и вновь отдается тому «литературному наркозу, в котором прошла ее юность» (*Сонечка*. С. 277). Чтение снова становится единственным для нее счастливым убежищем: «...от этих страниц засветило на Соню тихим счастьем совершенного слова и воплощенного благородства» (*Сонечка*. С. 277). И в этом же духе, в финале, вся

¹ См.: *Calvino I. Lezioni americane*. Milano, 1993. P. 91—93.

драматичность Сонечкиного одиночества как бы исчезает, растворяясь в процессе чтения, открывая перед ней пространства более добрые, более успокаивающие именно в силу их постоянства: «...она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» (*Сонечка*. С. 287).

Литература и вообще искусство для Улицкой не только обладают сотериологической властью, но и дают возможность вознестись над обыденной реальностью и в экстатическом трансе взойти в высшие миры.

В «Зеленом шатре» литература возвращает жизни утерянный смысл, поскольку чтение имеет также силу откровения. Когда Миха, один из главных героев, читает, «самозабвенно, беспамятно»¹, два самиздатских произведения Юлия Даниэля, перед ним открываются новые горизонты, он начинает видеть всё в другой перспективе, вещи, которые ранее казались ему важными, теперь оказались пустыми.

В этом романе музыка более, чем литература, является воплощением стремления к освобождению духа. Слушание музыки — это для Сани одна из форм экстаза, что позволяет ему уйти от пошлости ежедневной жизни и выбрать себе самый «высокий регистр» в его исканиях мира чистой красоты. Музыка, как и литература, не только вызывает экстаз у героя, но и освобождает разум. Писательница наглядно представляет нам те ощущения, которые он испытывает, слушая новую для него музыку Штокхаузена: «Саня чувствовал, что звуки наполняют череп и расширяют его» (*Зеленый шатер*. С. 231).

Саня делится с Лизой, с которой у него «родственная во всех смыслах душа», но которая никогда не станет его женщиной, своими мыслями, своим лихорадочным поиском «гарантированного» прохода в другое измерение. Смысл этого типа экстаза кажется молодому эстету единственной альтернативой гибели, что подтверждается повторяющимся сном Сани о его мутации в музыкальный инструмент:

¹ Улицкая Л. Зеленый шатер. М., 2011. С. 430. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Зеленый шатер*) с указанием страниц в скобках.

«Он играл и получал острое физиологическое наслаждение от самой игры. Тело его превращалось в музыкальный инструмент. В какую-то невиданную многостебельчатую флейту — от кончиков пальцев он наполнялся музыкой, она шла по костным трубочкам и собиралась в резонаторе черепа. Возможности его расширялись безгранично» (*Зеленый шатер*. С. 240).

Описывая поиск путей трансценденции, который Саня старается найти в музыке, Улицкая в первый и последний раз использует термин «иное измерение», тем самым подчеркивая экзистенциальную ценность этого опыта своего персонажа: «Вслушиваясь в Моцарта, в Шопена, он догадывался, что помимо литературы есть еще и совсем иное измерение» (*Зеленый шатер*. С. 77).

Если предположить, что уход в другое измерение является повествовательным топосом Улицкой, то следует уточнить все-таки, что не всегда с помощью этого приема ее героям удастся достичь экстатического состояния. В некоторых случаях они остаются на его границе, в положении, которое можно назвать забвением. Воскрешая в своей памяти прошлое, Медея освобождается от беспокойного настоящего, в котором рушатся все ее жизненные устои, и входит в состояние потери себя во времени (забвения себя), что помогает ей обрести внутреннее равновесие.

Берте и Матиасу в рассказе «Счастливые» удастся с помощью ритуального воскресного сновидения временно забывать о смерти сына, лишившей их жизнь всякого смысла, и переживать редкие мгновения счастья. Бронька в своей аномальной истории любви проецирует себя за пределы *hic et nunc* и живет так, словно пребывает в другом пространстве и времени. Во всех этих эпизодах герои Улицкой не могут даже умозрительно переступить границы между миром внутренним и внешним и испытать желанное экстатическое состояние, а могут лишь забыться на некоторое время.

В романе «Медея и ее дети» Маша, героиня, которой автор дарует собственные юношеские стихотворения, безуспешно пытается достичь экстатического измерения через поэтическое

творчество, через стихи, в которых царит возвышенная, но безрассудная любовь к человеку, с которым у нее нет абсолютно ничего общего. Ее стихи полны печальной тоски, героиня не находит в них ни утешения, ни разрешения духовного конфликта. Даже если иногда и появляется призрачная возможность временного отдохновения: «...вот место между деревом и тенью, вот место между жаждой и глотком, над пропастью висит стихотворенье — по мостику всяческому пройдем»¹, — то в большинстве случаев поэзия ведет Машу не к освобождению от мучений, но к своеобразному их преумножению, почти как некий «усилитель громкости»: «Всё отменю, что можно отменить, себя, тебя, беспечность и заботу, трудов любовных пьяную охоту, и беспробудность трезвого житья...» (*Медея и ее дети*. С. 210). И только лишь любовь приводит ее в состояние экстаза. «Врата небес», которые героиня безуспешно старалась открыть своими стихами или читая «то Паскаля, то Бердяева, то пропахшую корицей восточную мудрость» (*Медея и ее дети*. С. 211), парадоксальным образом распаиваются благодаря объятиям Бутонова, типа, который своей грубостью и вульгарным прагматизмом является полным ее антиподом. В какой-то момент Улицкая описывает несомненно экстатическое состояние Маши в терминах свободного полета:

«Теперь Маша легко, без малейшего усилия попала туда, где время отсутствовало, а было лишь неземное пространство, высокогорное, сияющее острым светом, с движением, освобожденным от всякой обязательности физических законов, с полетом и плаваньем и полным забвением всего, что оставалось за пределом единственной реальности внешней и внутренней поверхности растворившегося от счастья тела» (*Медея и ее дети*. С. 211).

И опять же в «Медее» мы находим единственный в литературном мире автора случай, когда экстаз проявляется через элементы, заимствованные из религиозной традиции. И здесь играет роль необыкновенная, выходящая за обычные рамки

¹ Улицкая Л. *Медея и ее дети*. М., 1996. С. 254. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Медея и ее дети*) с указанием страниц в скобках.

эмоциональная чувствительность той же героини, Маши, которая в какой-то момент становится «ясновидящей». И в такие моменты «трезвого безумия» Маше является целая серия снов-галлюцинаций: в них появляется ангел, который учит героиню летать: «Нечеловеческую свободу и неземное счастье Маша испытывала от этого нового опыта, от областей и пространств, которые открывал ей ангел» (*Медея и ее дети*. С. 160). Но даже вторжение высших сил существенно не меняет вполне мирской характер экстаза у Улицкой.

В то время как в анализируемых до сих пор эпизодах состояние экстаза помогало героям освобождаться от реальности, в романе «Казус Кукоцкого»¹, наоборот, экстаз проявляет себя как явление нежелательное². Если в «Медее...» и в «Зеленом шатре», как уже было сказано, достижение экстатического состояния доставляет тем, кому удастся его познать, ощущение, пускай даже эфемерное, блаженства, то ситуация в «Казусе Кукоцкого», в котором писательница связывает опыт выхода за пределы тела и сознания для перехода в иную реальность с состоянием тревоги и страха, совершенно другая. Подобная ассоциативная связь издавна привлекает внимание многих специалистов по психоанализу, являясь предметом их исследований³. Счастье, как мы увидим, если и достижимо, то только лишь на пути долгих и мучительных усилий.

Героиня «Казуса...» Елена уже с раннего детства, еще до того как стала жертвой тяжелой формы амнезии, осложненной продолжительными галлюцинациями, экспериментировала с состояниями измененного сознания, проникая, как пишет Улицкая, в некий «средний мир» (*Казус Кукоцкого*. С. 116), в котором царит тайна. Важнейшая характеристика этого «третьего

¹ Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М., 2011. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи (*Казус Кукоцкого*) с указанием страниц в скобках.

² Юнг различает экстаз как нежелательное явление сознания и экстаз как состояние, которое интеллект ищет осознанно (*Pieri P. F. Dizionario junghiano*. Torino, 1998. P. 272—273).

³ Этот аспект подробно рассматривается психопатологом Пьером Жане в его работе «От тревоги к экстазу» (*Janet P. De l'angoisse à l'extase*. Paris, 1926).

состояния», не являющегося ни явью, ни сном, — исчезновение времени: «Я просто была песчинкой в бесконечном потоке, и то, что происходило, я догадалась, как раз и называлось „вечность“» (*Казус Кукоцкого*. С. 105). Описывая ментальные странствия своей героини, писательница вначале прибегает к повествованию от первого лица, что придает тексту большую непосредственность в передаче отстранения от реальности — «выпадения» из здешнего мира (*Казус Кукоцкого*. С. 102), перехода границы, которая «охраняет» нормальную жизнь. Подобная трансмиграция с выходом «из себя» сопровождается мучительными ощущениями, тошнотой и физической болью: «...казалось, всю меня вовлекало в бархатно-черную вращающуюся бездну» (*Казус Кукоцкого*. С. 105). Страх, охватывающий Елену, связан с пониманием, что такие *умопомрачительные* состояния грозят летальным исходом: «Но мне кажется, что каждый раз, выпадая из обыкновенной жизни, немного умираешь» (*Казус Кукоцкого*. С. 102). Еще более угрожающе могут выглядеть подобные «эксперименты», если вспомнить эпиграф к «Казусу...» из Симоны Вайль: «Истина лежит на стороне смерти».

В начале романа Елена еще хозяйка собственной жизни, но позже, с развитием болезни, она все больше теряет контроль над собой, что находит адекватное отражение в форме повествования от третьего лица, которой писательница пользуется в описании бесконечной серии галлюцинаций, занимающих всю третью часть «Казуса...».

Галлюцинации героини отличаются беспорядочной неопределенностью, свойственной жизни Елены с момента, когда она жестоко обижена, навсегда уходит в себя. Местом действия этих *excursus* являются необъятные, изменчивые и как бы размытые песчаные пространства, холмы и озера, которые возникают и исчезают никуда. Всё затянуто дымкой, свет тускловатый, нет ни ночной тьмы, ни солнечных лучей. Писательница несколько раз подчеркивает промежуточность явлений, которые возникают во время этих видений. Аналогично *Tagesreste*, появляющемуся во снах, обрывки мыслей мешаются с фактами из предыдущей, «реальной», жизни героини. Некоторые из фигур, населяющих видения Елены, частично напоминают тех

людей, которые играли важную роль в ее жизни, но здесь они лишились человеческого наполнения и не имеют больше имен, лишь клички: Бритоголовый, Манекен, Профессор, Иудей, — и пребывают в состоянии «инобытия». Смысл существования как бы ускользает от них, и самые абсурдные ситуации, как часто бывает в снах, воспринимаются в порядке вещей. Возвращаются страдания, перенесенные Еленой в жизни, не заживают душевные раны, что спровоцировали или подтолкнули ее к безумию, в первую очередь — ее отказ от аборта, из-за которого возник конфликт с мужем, и ее бесплодие как результат тяжелой операции.

И само имя, с которым она вступила в эту «другую» жизнь, Новенькая, связывается со своего рода перерождением в ее галлюцинациях: она становится «молодой и легкой», чувствует себя в чудесной гармонии со своим обновленным телом и с окружающим миром. Это видение реализует, таким образом, подсознательное желание духовного спасения, которое освобождает ее от физической деградации через процесс возрождения.

Повествовательный поворот происходит в заключительной части онейрического отступления, когда кажется, что все возвращается на круги своя: в помраченный ум Елены возвращается память, появляются пространственно-временные координаты и солнечный свет, окружавшие ее призрачные силуэты снова обретают идентичность и собственные имена, оказываясь теми людьми, которые занимали важное место в жизни. Видение приобретает типичные черты экстаза с его доступом к состоянию сверхъестественного счастья, в котором все недоразумения и беды земной жизни преодолены и реализуется чудесное соединение души и тела с единственным на свете человеком, которого она любила:

«Там, где кожа соприкасалась, она плавилась от счастья. Это было достижение того недостижимого, что заставляет любящих соединяться вновь и вновь в брачных объятиях, годами, десятилетиями, в неосознанном стремлении достичь освобождения от телесной зависимости» (Казус Кукоцкого. С. 270).

Экстатическое ощущение возрастает от волшебного умножения чувств и мыслей:

«В этой заново образующейся цельности, совместном выходе на орбиту иного мира, открывалась новая стереоскопичность, способность видеть сразу многое и думать одновременно многие мысли» (Казус Кукоцкого. С. 270).

В этот момент, кажется, реализуется синестетический опыт с полным слиянием самых различных ощущений, образов и мыслей:

«И все эти картины, и мысли, и ощущения представляли им теперь в таком ракурсе, что лишь улыбку вызывал прежний страх Елены пропасть, заблудиться в пространствах, растянутых между неизвестными системами координат, и потерять ту ось, которую она однажды действительно потеряла, — ось времени...» (Казус Кукоцкого. С. 270).

Наконец-то находит решение проблема, которая лежит в основе экзистенциального недуга, и решается она почти в терминах теории Лавуазье, согласно которой каждый элемент, соединяясь с другими, преобразуется бесконечно:

«Преображению подлежит все: мысли и чувства, тела и души. И также те маленькие, почти никто, прозрачные проекты несостоявшихся тел, волею тяжелых обстоятельств корявой и кровавой жизни превративших земное путешествие...» (Казус Кукоцкого. С. 270).

Высшей точкой повествования об экстатическом опыте Елены становится мимолетное, но в высшей степени значительное появление Бога в момент, когда видение заканчивается:

«Когда они расположились друг в друге вольно и счастливо, душа в душу, рука к руке, буква к букве, оказалось, что между ними есть Третий. Женщина узнала его первой. Мужчина — мгновение спустя» (Казус Кукоцкого. С. 271).

Поиск внутренней душевной умиротворенности — это то, что роднит ситуации во многих текстах Улицкой, которые мы пытались исследовать в этой работе (даже помимо стилисти-

ческих различий, роли и места, которые этот поиск занимает в тексте).

Переживаемые тремя персонажами писательницы состояния, которые в разной степени можно отнести к состояниям экстаза, объединяются, как это случается в снах, своего рода стремлением к «компенсации» (в психоаналитической интерпретации этого термина). Перефразируя слова Иосифа Бродского о природе сновидений, можно сказать, что речь идет о «временной метаморфозе»¹.

¹ *Brodskij J. On Grief and Reason. New York, 1997. P. 80.*

А. О. Дёмин
(Санкт-Петербург)

**ПОСЛЕДНИЕ ТАКТЫ
«ПИКОВОЙ ДАМЫ»
П. И. ЧАЙКОВСКОГО:
к истокам
музыкальной драматургии**

В работе будут рассмотрены последние 43 такта оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в контексте ближайшей истории музыкальной драматургии европейского оперного театра, актуальной для композитора. На конкретных примерах выявлены общие тенденции в решении проблемы оперного финала, в русле которых находился Чайковский в момент наивысшего взлета своего музыкально-драматического гения¹.

Оперу «Пиковая дама» на либретто брата Модеста Ильича композитор создал необычайно быстро — в течение первой половины 1890 г. — во Флоренции. В письме от 3 марта к брату Модесту Чайковский сообщил:

«Самый же конец оперы я сочинял вчера перед обедом и, когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Это плакание продолжалось ужасно долго и обратилось в небольшую истерику очень приятного свойства: то есть, плакать мне было ужасно сладко <...> подобного случая рыдания из-за судьбы своего героя со мной еще никогда не было...».

¹ Наблюдения находятся в русле отечественных интертекстуальных исследований оперной драматургии Чайковского второй половины 1990-х гг. См., напр.: *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа: Контакты музыкальных культур: Сб. науч. тр. СПб., 1994. С. 221—274; *Раку М. Г.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9—21.

В конце того же письма композитор заметил: «Я твердо пока верю, что „Пиковая дама“ хорошая, а главное — очень оригинальная вещь (говорю не в музыкальном смысле, а вообще)»¹.

Сцена смерти Германа, завершающая оперу, состоит из пяти коротких музыкально-драматических эпизодов:

1. После проигрыша преследуемый призраком Графини Герман закаляется². Возгласы ужаса и сострадания игроков.
2. Речитатив Германа, обращенный к князю Елецкому, с просьбой простить его и сообщением о скорой смерти.
3. Герману грезится явление Лизы, ее прощение, он чувствует переполняющую его любовь и просветленный умирает.
4. Хор, стилизованный под песнопение православной панихиды.
5. Тихая оркестровая постлюдия³.

Музыкально-драматическая структура этой сцены обнаруживает близкое сходство с заключительной сценой оперы Джузеппе Верди «Отелло». Там мы видим следующие эпизоды.

1. Обезоруженный мавр, горюя над бездыханным телом супруги, выхватывает из складок одежды кинжал и закаляется; возгласы ужаса и сострадания присутствующих.
2. Речитатив Отелло, обращенный к Дездемоне и возвещающий скорую смерть героя.
3. Переполняемый нежностью Отелло трижды целует мертвую Дездемону и просветленный умирает⁴.

Стоит обратить внимание не только на общий параллелизм драматических ситуаций и последовательность контраст-

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1977. Т. 15 (Б): Лит. произведения и переписка. С. 87, 88.

² Нельзя не отметить такую сценическую деталь, как самоубийство Германа именно кинжалом. До этого он дважды доставал и демонстрировал на сцене пистолет: один раз — в первой сцене с Лизой, второй раз — в спальне Графини (2-я и 4-я картины). В современных постановках мы часто видим, что Герман убивает себя из пистолета. Однако в оригинальной ремарке он закаляется. См.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 9 (В): Оперное творчество. Пиковая дама: Партитура. С. 778.

³ Там же. С. 778—784.

⁴ Verdi G. Otello, dramma lirico in quattro atti / Versi di Arrigo Boito. Milano, 1913. P. 528—530.

ных музыкальных эпизодов, но и на принципы использования музыкального материала и даже интонационное родство представленных эпизодов. Например, в эпизоде просветления и Чайковский, и Верди используют музыкальный материал, ранее появлявшийся в любовных сценах. В обоих случаях это широкая распевная мелодия в мажоре, звучащая в оркестре, изысканно гармонизированная и поддержанная тремоло струнных. На нее накладываются речитативные реплики солиста. Определенное интонационное сходство можно усмотреть и в трех мелодических волнах с повышающейся тесситурой у Чайковского на словах: «Красавица, богиня, ангел» — и у Верди: «Un bacio, un bacio ancora, un altro bacio» («Целую, еще целую, и вновь целую». — А. Д.)¹. Яркий гармонический ход — сопоставление гармоний тонического мажорного трезвучия и мажорного трезвучия шестой низкой ступени также роднит оба отрывка². Именно он характеризует переход героя за грань земного бытия.

Указанная параллель имеет под собой конкретно-историческую основу. Триумфальная премьера «Отелло» под управлением автора (март 1887 г.) в миланском театре «La Scala» была важнейшим событием европейского оперного мира, непосредственно предшествовавшим созданию «Пиковой дамы». Крупнейший мастер музыкальной драматургии выступил после шестнадцати лет молчания с новаторским произведением высочайшего художественного уровня. Общественность, прежде всего итальянская, сразу же признала оперу победой национального гения. Уже в ноябре 1887 г. «Отелло» был поставлен в Мариинском театре в Петербурге. Заглавную партию исполнял недавно принятый в труппу на самых выгодных условиях, уже мастер мирового уровня, тридцатилетний Н. Н. Фигнер.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 9 (А): Оперное творчество. Пиковая дама: Партитура. С. 254 (первый вариант), 260 (второй вариант), 82 (третий вариант); Verdi G. Otello, dramma lirico in quattro atti. P. 162—163, 495—496, 529—530.

² В отличие от Верди у Чайковского тоническое трезвучие шестой низкой ступени неожиданно вводится после долгой подготовки гармониями доминанты основной тональности.

Партия Отелло стала для него как бы ролью всей оставшейся жизни. Он был признанным лучшим русским исполнителем этой партии вплоть до своего увольнения из Императорских театров в 1907 г. и отъезда в Киев¹. Подобно тому как Верди писал партию Отелло для конкретного исполнителя — Франческо Таманьо, так и Чайковский создавал образ Германа, имея в виду актерские и певческие возможности Николая Фигнера. Глубокую приязнь именно к этому конкретному человеку композитор считал основной причиной своего глубоко личного переживания судьбы Германа: «Так как Фигнер мне симпатичен, и так как все время я воображал Германа в виде Фигнера, — то я принимал самое живое участие в его злоключениях»². В начале июня 1890 г. Чайковский гостил в недавно приобретенном имении Фигнера Лобынском под Тулой и проходил с ним партию Германа, по его просьбе транспонировал застольную песню Германа «Что наша жизнь? — Игра!» для большего удобства пения, по настоятельной его просьбе вставил красивый мелодический ход в последние фразы партии, хотя с забавной ворчливостью писал об этом брату Модесту: «Выдумал надобность перемены, конечно, Фигнер, которому вероятно, хочется что-нибудь вроде последней арии *Лючии*, с прерываниями, предсмертной икотой и т. п.»³.

Нежелание слышать в финальных тактах «Пиковой дамы» отголоски «Отелло» или считать эту тему достойной разговора понятно. Его объясняет и яркая оригинальность творчества Чайковского, и общее ощущение гордости за успехи русской музыки 1880-х гг. Чайковский неоднократно резко отрицательно высказывался о низком художественном достоинстве музыкально-драматической продукции Верди, порицая засилье «итальянщины» в русских оперных театрах в ущерб произведениям национального искусства, особенно в начале 1870-х гг.; говорил о «балаганно-тривиальной фантазии господ

¹ На гранитной надгробной плите на Байковом кладбище в Киеве певец изображен в костюме венецианского мавра.

² См.: *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 15 (Б). С. 87.

³ Там же. С. 287—288. Имеется в виду финальная ария Эдгара Эштона из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (1835).

Верди и Оффенбаха»¹. С похвалой оценивая только три последние работы итальянского мастера («Дон Карлос», «Аида» и «Отелло»), он сожалел, что Верди прежде слишком потакал эстетической нетребовательности своих соотечественников, и видел благотворную причину изменения творческой манеры позднего Верди в мощном влиянии музыкального гения Вагнера². Действительно, популярность Вагнера на рубеже 1870—1880-х гг. в музыкальном мире была огромна. Именно в эти годы и Чайковский отдал ей дань в гораздо большей степени, чем поклонению итальянской музыке, — и как критик, и как композитор³.

Среди музыкальных драм Вагнера мы встречаем два ключевых примера экстатически умиротворенного финала в ситуации предельного трагизма. Стоя над мертвым телом Тристана, Изольда со все возрастающим наслаждением видит его нежную улыбку, любит его взором, пьет его благоуханное дыхание, следит за его полетом в сиянии звезд, стремится вслед сладостным звукам его голоса, наполняющим мироздание, и наконец тихо падает, бездыханная, на труп возлюбленного. Монолог Изольды окутан звуками симфонической картины, развивающей музыкальные темы любовной сцены из второго действия⁴.

¹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 153.

² Там же. С. 70—71. О том, как повлияла на Верди в период создания «Отелло» художественная идея просветленной смерти трагического героя, разработанная Вагнером, см.: *Schläder J. Die Verklärung des Heroen im Liebestod: Das neue Heldenkonzept in Verdis Otello // «Die Wirklichkeit erfinden ist besser»: Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi / Hg. v. Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder. Stuttgart und Weimar, 2002. S. 243—252.*

³ Содержательный обзор сведений об отношении Чайковского к личности и творчеству Вагнера см. в работе А. И. Климовицкого «Вагнер Чайковского»: URL: <http://www.classicus.ru/oldarchives/2/arkadiy.htm> (дата обращения: 02.06.2015).

⁴ Этот знаменитый музыкальный отрывок традиционно носит название «Liebestod» («Смерть от любви»). Однако сам Вагнер называл его «Verklärung» («Просветление»). Это слово в немецком языке обозначает также евангельский эпизод, церковный праздник и иконографический сюжет Преображения — «Verklärung Christi».

Чайковский впервые услышал этот музыкальный фрагмент в форме симфонической пьесы без пения двадцатитрехлетним юношей (1863) в концерте под управлением Вагнера. Полное исполнение оперы, ради которого он целенаправленно отправился из Парижа в Берлин в январе 1883 г., разочаровало его: «Это самая томительная и пустейшая канитель, без движения, без жизни, положительно неспособная заинтересовать зрителя и вызвать сердечное участие к действующим лицам», — писал он Н. Ф. фон Мекк на следующий день после спектакля¹.

Сходным образом он отозвался о цикле музыкальных драм «Кольцо нибелунга», который по редакционному заданию «Русских ведомостей» он прослушал на премьере в Байрейте в августе 1876 г. и составил о нем подробный отчет². В письме к брату Модесту он сообщает:

«...с последними аккордами „Гибели богов“ я почувствовал как бы освобождение от плена. Может быть, „Нибелунги“ очень великое произведение, но уж, наверное, скучнее и растянутее этой канители еще никогда ничего не было»³.

И все же стоит отметить его непосредственное знакомство с финальным монологом Брунгильды над мертвым телом Зигфрида и симфонической картиной мирового пожара, завершающей тетралогию. Эта сцена является вторым значимым примером трагически просветленного финала в музыкальном театре Вагнера.

Брунгильда велит сложить на берегу Рейна погребальный костер для погибшего по ее вине Зигфрида, любитесь чертами его лица, понимая, что он не был повинен в измене и чист перед ней. В конце сцены она надевает на палец проклятое кольцо, брачный дар Зигфрида, зажигает погребальный костер, чувствуя, как пламя любви разгорается в ее сердце. Она садится

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1966. Т. 11: Лит. произведения и переписка. С. 304.

² Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. С. 302—323.

³ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. М., 1961. Т. 6: Лит. произведения и переписка. С. 65.

на боевого коня Зигфрида и направляет его прямо в огонь, *так* соединяясь с возлюбленным супругом. Разлившийся Рейн затопляет берег, русалки овладевают кольцом, пламя охватывает чертоги богов. Заключительная часть монолога Брунгильды, а также заключительная часть финальной симфонической картины строятся на развитии мелодии, которая в первый и единственный раз появляется в тетралогии в третьем действии «Валькирии» в тот момент, когда Зиглинда узнает от Брунгильды, что носит под сердцем плод своей любви к Зигмунду. В этот момент ее отчаяние и жажда соединиться с братом и супругом в смерти сменяются страстным порывом жить и претерпеть все страдания ради жизни будущего героя Зигфрида. Именно эта мелодия величайшего упования спокойно и нежно звучит в последних тактах тетралогии в высоком регистре скрипок на фоне фигурации арф. Более ранним образцом такого просветленного финала являются последние десять тактов вагнеровского «Летучего голландца» и ремарка, живописующая мистическое вознесение над морем Сенты и Голландца.

Драматургический эффект от проведения умиротворенного, просветленного и возвышенного варианта темы, связанной с образами любви, после трагической кульминации Чайковский постепенно реализует, работая над тремя редакциями увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Только в третьем, последнем, варианте финала¹ появляются пронзительно-экстатические фразы скрипок в си-мажоре² в верхнем регистре на фоне вздымающихся аккордов арф.

Таким образом, проведение темы любви Германа и Лизы в последних тактах «Пиковой дамы», как представляется, подготовлено более ранними значимыми образцами сходных музыкально-драматургических решений как Вагнера, так и самого Чайковского.

Итак, несмотря на ощущение совершенной оригинальности своей оперы, несмотря на многократные заявления о своем неприятии творческих и теоретических установок Верди

¹ В 1880 г., уже после знакомства с финалом «Нибелунгов».

² Тональность последних тактов «Тристана и Изольды».

и Вагнера, Чайковский, создавая рассматриваемый отрывок, находится в самой гуще творческого поиска и конкретных новаторских художественных решений, предлагаемых обоими композиторами.

Остается прокомментировать четвертый эпизод финала: хор, стилизованный под песнопение православной панихиды. В художественной структуре «Пиковой дамы» этот фрагмент следует рассматривать в сопоставлении с хором певчих за сценой в пятой картине. Там Герман вспоминает и вновь переживает свое присутствие на похоронах Графини, вновь слышит обрывки заукобойной службы, прерываемые воем ветра, и эта галлюцинация переполняет его ужасом. В музыкальном плане этот фрагмент решен как речитатив солиста на фоне хора, стилизованного под церковное песнопение¹. Хор в конце седьмой картины освобожден от драматических примесей и помех в виде оркестровых пассажей и возгласов солиста. Он преисполнен возвышенной молитвенной скорби и завершается просветленным мажорным аккордом, накладываемым на первые звуки заключительной мелодии скрипок².

Мы знаем немало примеров эффектного использования стилизаций церковного пения в оперной драматургии XIX в. Однако по характеру звучания, по сценической прагматике и по положению в музыкально-драматической структуре ближе всего к рассматриваемому фрагменту «Пиковой дамы» оказывается хор египетских жрецов в заключительной сцене оперы

¹ Хотя основу слов этого хора составляет вольный парафраз ирмоса «Молитву пролию ко Господу», ни о каком заимствовании или цитировании здесь говорить не приходится. Петр Ильич даже предлагал Модесту Ильичу не печатать этот и заключительный хор в издании либретто, мотивируя это соображениями цензуры: «подлинный славянский текст невозможен, его и цензура не пропустит, а если по нечаянности и пропустит, то потом пристанет какой-нибудь один человек, одержимый духом Победоносцева» (См.: *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 15 (Б). С. 86).

² В 1921 г. Б. В. Асафьев считал этот хор естественной заменой крестного знамения и поминания: «Царство ему небесное!» (См.: *Асафьев Б. В.* «Пиковая дама» // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: Избранное. Л., 1972. С. 353, прим.). Между тем прагматика этого хора парадоксальна: это молитва за упокой души самоубийцы.

Верди «Аида». Этот хор — молитва, обращенная к творцу мироздания и первоисточнику жизни и любви, богу Пта, — звучит в храме над подземельем, где замурованы Аида и Радамес, и сопровождает их последний дуэт. Звучит то отрешенно, то грозно, однако после последнего проведения темы дуэта в голосах солистов начальная интонация хора — полутоновое опевание основного тона — преобразуется в полутоновое опевание квинтового тона (хотя звук остается тем же) и приобретает выражение умиротворенной нежности. И далее хор трижды повторяет слова «Immenso Ftha» — «Бескрайний Пта» — в ритме похоронного марша, в то время как в оркестре в верхнем регистре скрипок последний раз проходит полная лучезарной неги тема дуэта.

Заключительная сцена «Аиды» становится образцом художественного воплощения экстатического состояния. В нерасторжимом единстве в ней сливаются момент последнего угасания жизни и торжество любви, заупокойная молитва и слияние с источником жизни вечной, стирается грань между позорной казнью в подземелье и вознесением к немеркнущему дню за крайним пределом страдания и за последней чертой восторга¹.

Заключительные такты «Пиковой дамы» содержат многочисленные переключки с музыкально-драматическими решениями, найденными в 1860—1880-х гг. При всей оригинальности замысла и его воплощения Чайковский вольно или невольно двигался в русле новейших и самых значительных решений проблемы оперного финала, предлагаемых Вагнером и Верди в эти годы. Общей тенденцией явились поиски экстатически-умиротворенного финала в ситуации предельного трагизма гибели главных героев. Финал строится на реминисценциях любовных тем или в форме любовного дуэта. Мистическое единение состояний любви и смерти и разрешение конфликта по ту сторону земного бытия обуславливает

¹ Стоит напомнить, что в самом начале своей работы над «Пиковой дамой» Чайковский посетил во флорентийском театре Пальяно посредственное и все же понравившееся ему представление «Аиды» (См.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 15 (Б). С. 23).

появление образности, заимствующей характерные стилистические особенности из церковной музыки. Упомянутые детали музыкальной драматургии наличествуют во множестве оперных и симфонических произведений XIX в. Они, однако, сосредоточены в непосредственной близости к последним тактам партитуры и последним мгновениям сценического времени именно в финалах «Тристана и Изольды», «Гибели богов», «Аиды», «Отелло» и «Пиковой дамы». Учитывая заинтересованное знакомство Чайковского с перечисленными произведениями, стоит предположить их влияние на конкретное решение музыкальной драматургии рассмотренного отрывка.

С. В. Денисенко
(Санкт-Петербург)

ЭКСТАТИЧНЫЕ КАДРЫ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ «ПИКОВОЙ ДАМЕ»

Азарт игрока, скорее всего, можно рассматривать как одно из экстатических состояний. Однако можем ли мы назвать экстатическими игроков в пушкинской «Пиковой даме», увлеченных игрой, но совсем не доводящих себя до исступления?

Эмоциональное состояние игроков представлено в повести довольно апатичным. В начале обсуждается игра Сурина: он «проиграл, по обыкновению», «ни разу не соблазнился». После игры «те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами» (С. 227)¹. В финале общество игроков во главе с Чекалинским также не испытывает сильных эмоций:

«На столе стояло более тридцати карт. Чекалинский останавливался после каждой прокидки, чтобы дать играющим время распорядиться, записывал проигрыш, учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал лишний угол, загибаемый рассеянною рукою» (С. 250).

Читателю намеренно предъявлено некое спокойное светское действие наряду с «мазурочной болтовней» четвертой части, в которой нет места ни эмоциям, ни страстям.

¹ Здесь и далее «Пиковая дама» цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 17 т.]. М.; Л., 1938. Т. 8 (1) — с указанием страницы в тексте статьи.

Диссонанс и элемент азарта в этот гармоничный мир вносит Германн, имевший «сильные страсти и огненное воображение», следовавший «с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (С. 235). Именно обсуждение необычного поведения Германна во время игры: «...до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!» (С. 227) — провоцирует Томского в начале повести рассказать, «каким образом бабушка <...> не понтирует» (С. 228), что и составит, собственно, завязку повествования. Поведение Германна у Чекалинского в финале повести нарушает норму, привычный порядок:

«Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит. <...> Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом. Чекалинский стал метать, руки его тряслись» (С. 251).

Речи об экстатичном состоянии игроков в пушкинской повести практически не ведется¹. Высшей степени восторженно-го напряжения Германн достигает только в связи с историей тайны трех карт. «Экстатичность» Германна передается Пушкиным отнюдь не через описание состояния персонажа, весьма сдержанное (мы встречаем только: «трепетал как тигр», «трепетал», «стиснул зубы»), а через развитие «экстатичного» сюжета.

Еще при жизни Пушкина читатель повести становится ее зрителем. В 1836 г. А. А. Шаховской осуществляет на театре

¹ Отмечу, что состояние стабильности и инертности мира игроков подчеркнута следующей пушкинской деталью. В первый вечер игры у Чекалинского эти самые генералы и молодые офицеры описаны как почти неподвижные фигуры: «Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалиясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки» (С. 249). Получается, что публика становится азартной, оживляется — только к третьему вечеру. Обратим внимание на то, что «молодые люди» в буквальном смысле слова совершенно *холодны* и безучастны к происходящему («ели мороженое»).

первую инсценировку под названием «Хризомания, или Страсть к деньгам». И затем на протяжении XIX в. множество драматургических инсценировок¹ постепенно подготавливает уже зрителя к восприятию оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» (1890).

В читательско-зрительском восприятии, сложившемся к моменту возникновения кинематографа и первых кинематографических обработок «Пиковой дамы», оперный сюжет уже «сросся» с пушкинским². Читатель и зритель перестал отличать Германна от Германа; Лизу, бросившуюся в Зимнюю канавку, — от Лизы, вышедшей замуж «за любезного молодого человека»...

М. И. Чайковский писал в предисловии к либретто, что,

«делая Германа влюбленным, он старался сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что „он имел сильные страсти и огненное воображение“. Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека энергического, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели»³.

Таким образом, оперный персонаж становится экстаичным: страсть к разгадке тайны трех карт усугубляется страстью к женщине, и это отпечатывается в сознании зрителя будущих фильмов.

Здесь я нарушу хронологию и обращаю внимание в первую очередь на телевизионный фильм 1982 г. — единственный максимально приближенный к тексту пушкинской повести кинотекст (в котором совсем нет экстаических кадров): «Пиковая дама» (1982; «Ленфильм»; режиссер Игорь Масленников; Германн — Виктор Проскурин; текст от автора читает Алла Демидова). Персонажи фильма столь же сдержанны в своих эмоциях, сколь сдержан и пушкинский текст. Только Алла Де-

¹ Подробнее об этом см.: Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 252—273.

² Это явление мною названо «сверхтекстом». Подробнее об этом см.: Денисенко С. В. Указ. соч. С. 61—69.

³ Цит. по: Денисенко С. В. Указ. соч. С. 474.

мидова, присутствующая в кадре рядом с персонажами, «вскрывает — иногда иронически, иногда сочувственно — подтекст их слов и поступков или, наоборот, не договаривает о тайных помыслах героев»¹. Намеренная отсылка к опере Чайковского режиссером все же сделана: пушкинский текст в начале фильма читают на Зимней канавке, там, где покончила с собой оперная Лиза.

Самым первым воплощением на экране «Пиковой дамы» стала одноименная немая кинодрама Петра Чардынина (1910; *Кинословарь*. С. 18). Собственно, это была экранизация либретто оперы Чайковского². Однако, в отличие от оперного героя, Герман (Павел Бирюков) здесь представлен отъявленным злодеем, охваченным только жадной обогачения. Появление призрака графини (Антонина Пожарская) в казармах он воспринимает весьма эмоционально и, словно в опьянении, бросается в игорный дом. Выразительные жесты и позы вполне могли бы соответствовать игре героя-любовника в фильмах этого времени. Появившийся во время проигрыша призрак графини Герман пытается *страстно* обнять — и погибает. Экстаз игрока, таким образом, отчасти приобретает внешние черты любовного экстаза.

Следующая «немая фильма» — «Пиковая дама» Якова Протазанова (1916; *Кинословарь*. С. 30—31), кинематографическая «демоническая драма» того времени с кинематографическим «демоническим героем» (Иваном Мозжухиным). Впрочем, безусловно, он менее экспрессивен, менее ходулен, более психологичен, чем герой Павла Бирюкова. Германн здесь по-пушкински страстен только в отношении разгадки тайны трех карт, лю-

¹ Пушкинский кинословарь. М., 1999. С. 59. Далее в тексте статьи: *Кинословарь*, с указанием страницы.

² Отмечу, что молодой кинематограф вслед за народным театром конца XIX — начала XX в. очень часто прибегал к сюжетам популярных опер. На народном театре драматургами и режиссерами в театральный текст вставлялись наиболее эффектные оперные номера, увертюры, дивертисменты и проч. В «немых фильмах», разумеется, использовался только сюжет либретто и переносились в кадр характеры оперных героев.

бовные порывы оперного персонажа ему чужды. В этой интерпретации нам интересны классические для кинематографа кадры с обезумевшим Германном. Силуэт Наполеона на стене превращается в туза пик, потом он трансформируется в паука, который опутывает героя. Следующие за ними в финале кадры безумия в Обуховской больнице могут считаться иллюстрацией бесконечного экстаза. Если «безумие» менады кратковременно и его можно назвать «экстазом», то можем ли мы назвать экстатичным поведением бесконечную взбудораженность душевнобольного?

Собственно говоря, эти первые экранизации столь же экстатичны, сколь насквозь экстатична была стилистика кинематографа того времени, выражавшаяся в нарочито-пафосных жестах и позах, в быстрой смене кадров и прочем. Собственно, и специфика зрительского восприятия того времени предполагала именно такую подачу материала.

Далее в истории кинематографической «Пиковой дамы» следует продолжительный перерыв, во время которого меняется не только техника и стилистика кино, но и, соответственно, зрительское восприятие. После Второй мировой войны появляется английская интерпретация «Пиковой дамы» — «The Queen Of Spades» (Великобритания, 1949; режиссер Торольд Дикинсон), решенная в лучших традициях жанра «триллер» с элементами мистики. Германна играет Антон Уолбрук. Экстатичными можно с уверенностью назвать кадры в сцене после появления призрака графини. Актер тонко передает возрастающее экстатическое состояние своего героя: сначала только мимика, потом добавляются жесты, затем участвует все тело актера. «Тройка, семерка, туз... — повторяет и повторяет герой, — карты... секрет...» — и эти слова переходят в истерический хохот. В следующей после этого сцене объяснения с Лизой экстаз передается уже только через речь — пафосный монолог диктатора, уверенного в своей силе: «Но завтра вы все приползете ко мне, жители Петербурга... Вы будете умолять меня, чтобы я принял вас в своем доме... Вы будете ползать передо мной, все вы... Я буду возвышаться над

вами, я буду ходить по вашим телам, я стану величественнее всех!»¹.

Следующей кинематографической интерпретацией стал фильм-опера «Пиковая дама» (1960; *Кинословарь*. С. 49—50)², снятый режиссером Романом Тихомировым («Ленфильм») в традициях ставшего модным в те годы кинематографического жанра. Олег Стриженов, исполняющий Германа (поет Зураб Анджапаридзе), слишком нарочит, даже ходулен, слишком экстатичен — как актер провинциальной сцены середины XIX в. Но этой экстатичности мы верим, мы ее разделяем, в силу того, что этот экстаз изначально заложен дирижерской интерпретацией Евгения Светланова. Если оперный артист по сравнению с драматическим более условен и скован условностями оперной сцены, то драматический артист, особенно снятый крупным планом, потенциально обладает бóльшим спектром выразительных возможностей. Кинематографический жанр «фильма-оперы» во многом разрушает условность и статику традиционной оперной сцены, становясь более эмоциональным в своей суггестии.

Фильм-балет «Три карты» (1983; *Кинословарь*. С. 59—60) по одноименному балету Кирилла Молчанова (балетмейстер Борис Барановский, режиссер Валерий Бунин; партию Германа исполняет Михаил Лавровский) целиком экстатичен и в музыке, и в пластике. В фильме интерпретируется пушкинская повесть только в аспекте карточной игры и жажды наживы (линия Лизаветы Ивановны исключена из этого сюжета). Вот так режиссер возвращается к сюжету «Пиковой дамы» П. Чардынина 1910 г., к первой кинематографической постановке.

Понятно, что балет, равно как и пантомима, является одним из самых выразительных сценических жанров, и его эмоцио-

¹ Закадровый перевод «Studio-canal».

² Я не рассматриваю многочисленные музыкальные театральные постановки «Пиковой дамы», снятые на пленку, а только «фильм-оперу» и «фильм-балет», относящиеся к кинематографическим жанрам. О сценических постановках «Пиковой дамы» см., например: *Денисенко С. В.* Трансформация текста «Пиковой дамы» // *Русская литература*. 1999. № 2. С. 205—214.

нальное воздействие на зрителя весьма велико в силу концентрации восприятия на пластическом движении. Но в данном случае, на мой взгляд, экстатичность в пластике и в музыке не используется в полной мере, и в первую очередь из-за исключения из сюжета любовной линии.

В свое время Г. А. Ларош, отвечая критикам на упреки по поводу включения любовной линии в сюжетную канву оперы Чайковского, писал: «Я только желал бы посмотреть публику, которая приняла бы, которая поняла бы оперного героя, в течение целого вечера пускающего высокие ноты о том, что ему хочется хватить изрядный куш денег»¹. В фильме-балете Герман в течение часа как раз вытанцовывает экстаз из-за «куша денег».

В самой последней на настоящий момент² экранизации «Пиковой дамы» под названием «Эти... три верные карты...» (1988; Литовская киностудия; режиссер Александр Орлов), весьма вольно трактующей пушкинский текст и отличающейся «мрачноватым колоритом и тяготением к натурализму» (*Кинословарь*. С. 63—64), экстатичные кадры связаны только с состоянием Лизы. Они делятся под исполняемую целиком каватину Нормы «Casta Diva» (около 7 минут). Это — кинематографический монтаж, показывающий эмоции Лизы (Вера Глаголева): сначала она в ложе с графиней слушает оперу Беллини, потом видит Германна (Александр Феклистов). Лица героев показываются крупным планом, затем следуют воспо-

¹ Ларош Г. А. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893/1894 г. СПб., 1894. Кн. 1. Приложения. С. 111.

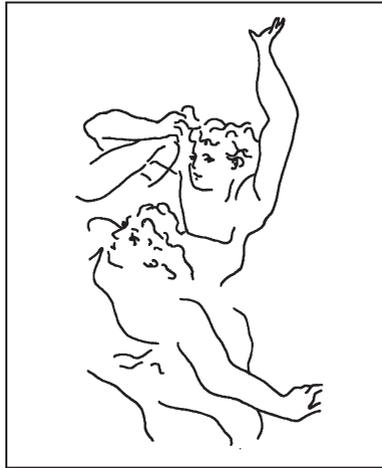
² По мотивам «Пиковой дамы» сейчас, на момент написания данной статьи (2015), Павел Лунгин снимает фильм «Дама пик» (жанр: детектив, триллер). «Герой фильма молодой певец Андрей, один из невостребованных теноров в большой труппе оперного театра, мечтает о славе и деньгах. Неожиданное известие переворачивает его жизнь — в оперный театр приезжает знаменитая европейская оперная дива Софья Майер. Софья будет ставить „Пиковую Даму“, где она сама исполнит партию Графини. Андрей понимает, что это шанс его жизни, поворотный момент его карьеры» (URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/667974/> (дата обращения: 12.07.2015)).

минания «истории любви», чтение писем и проч. И наконец перед нами рыдающая Лиза на кровати в своей комнате, сжимающая письма Германна...

Вывод, который можно сделать, просмотрев все кинематографические интерпретации «Пиковой дамы», теперь, в общем-то, предсказуем и понятен¹: чем ближе режиссер к тексту пушкинской повести, тем менее экстатичен текст его фильма. Напротив, даже минимальное приближение к тексту оперы Чайковского предполагает более эмоциональную трактовку — и, соответственно, более эмоциональное ее восприятие.

¹ Как нам известно, о кинематографической «Пиковой даме» не существует специальных работ, за исключением статьи: *Денисенко С. В.* «Пиковая дама» в кинематографе // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 226—232.

III



Б. Ф. Колымагин
(Москва)

ЭКСТАЗ ТОМАСА МЕРТОНА

В современном секуляризованном мире представление о духовном опыте современных монахов дает в основном художественная литература. В этой связи большой интерес вызывает творчество Томаса Мертон (1915—1968), католического монаха, мистика, автора более семидесяти прозаических и поэтических книг.

К вере Мертон пришел, по свидетельству его биографов, уже в зрелом возрасте, в канун Второй мировой войны, после откровения, явленного ему на Кубе. В церкви св. Франциска в Гаване, слушая детский хор, чисто выводящий «Yo creo, yo creo» («Верую, верую»), он был внезапно ошеломлен «непоколебимой уверенностью в светлом и немедленном знании, что небеса открылись». 10 декабря 1941 г., в возрасте 27 лет, он поступил в самый строгий из католических монастырей, траппистский монастырь Девы Марии Гефсиманской, расположенный в американском штате Кентукки. Там отец Луи (имя Мертон в монашестве) жил практически постоянно. Первая его долгая командировка оказалась последней: он погиб в Бангкокской гостинице (удар током от неисправного вентилятора), приехав в Таиланд для участия в конференции азиатских бенедиктинцев и цистерцианцев.

Трапписты, как известно, не занимаются ни педагогической, ни миссионерской, ни социальной деятельностью; они молятся и трудятся, воскрешая в своей жизни идеалы древних христиан. У монаха нет ничего своего, даже кельи, — он спит

в большом dormitorio вместе с десятками братьев. Траппистов часто называют молчальниками; хотя они не дают обета молчания, но имеют право разговаривать только со старшими по иерархии и в особых случаях — с посторонними. Для общения друг с другом выработан особый язык жестов.

Погрузившись в молчание, в тишину, Мертон открыл в себе источники творчества. Книги, написанные им от лица «внутреннего человека», человека, идущего по пути к Богу, оказались востребованными. В англоязычном мире Мертон является одним из самых читаемых духовных писателей. Его автобиографию «Семиярусная гора» сравнивают с «Исповедью» блаженно-го Августина, а его книги постоянно переиздают.

Многие из них переведены на русский язык. Сам автор живо интересовался русской культурой и вел переписку с Борисом Пастернаком. Поэтическое творчество Мертона менее известно, хотя в Америке вышел полный сборник его стихов (The collected poems of Thomas Merton — New York: New Directions Publishing Corporation, 1977).

Данная публикация представляет собой наши переводы стихотворений из этого сборника.

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ОТКРЫТКА

Когда яркие звезды беседуют, словно сестры,
И зимние холмы парят в морозной ночи,
Одинокое окно
Кровоточит, словно око горна.

Звезды, холмы.
Яркие звезды над твердью Востока
Приносят
Туманные узоры света веры.
Маленькое Сердце кровоточит огнем.

Это не тот ли Младенец —
Мы слышим колокольчики Его голоса —
Победитель холода нашего мира?

И Госпожа Богородица
Склоняется над колыбелью.
Словно рапиры —
Ограда ее любви — жаркое пламя.

Здесь, в соломе, огонь —
Спасение от скорбей.
Агнец и Жертва!

И один за другим пастухи, заснежены ноги,
Топают, отряхивают свои грязные шляпы
И один за другим преклоняют колени.

ЛЮБИТЬ ЗИМУ, КОГДА ДЕРЕВЬЯ МОЛЧАТ

Лес небольшой, в кружеве
Заснеженных веток.
Дом спрятался —
Растет валунами.

Тайна
Слов
И воды,
Ничто.

Войти внимательно
В кружево
На рукояти шпаги —
Мертвый зенит.

Огонь.
Уйти в себя,
В свою жалкую крепость,
В укровище —
Дом пустоты.

О мир, благословенно это странное место.
В молчании растет любовь.

Молчание, золотое ничто.
Незаходящее солнце.

Любить зиму, когда деревья молчат.

ЧТЕЦ

Господи, когда бьют часы,
Напоминая о времени холодной стрелкой,
Я сижу спрятанный за аналоем.

Ожидаю прихода монахов.
Вижу красные сыры и чаши,
Чаши с молоком.

Мягкий свет абажура,
Звонящие цепочки.
Я читаю.

И монахи спускаются вниз, под арку.
Их одежды шумят, словно волны.
Не вижу их, но слышу — идут.

Зима, и я готов
Перевернуть страницу месяцеслова.
Деревьям-узoram, которые
Твоя луна наморозила на окне,
Буду читать Писание — долго-долго.

Монахи останавливаются.
Омывают руки.
Капельки воды на кончиках их пальцев
Меньше, чем этот стих.

СОННОЕ ВИДЕНИЕ В АРЛЕ В НОЧЬ МИСТРАЛЯ

Поднимайся, сероватый призрак, Марс —
Командир темноты,
Чей варварский бег
Изумляет ветер.

Ночью холодно сердцу,
И жаждущий человек
Упадет от железных ударов.

Туман, освященный луной.
И рыскающее око:
Новая ярость.

Над парящими тополями
Трубный глас и огонь.
Две вьющиеся руки
Ранят больную душу.

В узкую дверь
Ускользнуть поскорей
От собак и аварий
И призрачных командиров.

В тесную дверь —
От безумства сердца
В надежную крепость.

Ночью дорога легка,
И святой Себастьян
(Был ли он африканским солдатом?)
Ветром прогонит смерть
И понесет над каналами
И кафедральным собором в Нарбонне.

ПЕСНЯ: ЕСЛИ ТЫ ИЩЕШЬ...

Если ты ищешь небесный свет,
я, Одиночество, твой учитель.

Я уведу тебя в пустоту,
К странному солнцу новых рассветов,
Открою окна
Твоих внутренних комнат.

Я, Одиночество, дам условный знак,
следуй за мной, за моим молчаньем.
Не бойся, маленький упрямец
(ты — слово и зверь).
Я, Одиночество, посланник Божий,
молюсь о тебе.

В темном бархате пустой ночи
Сияй, луна пилигрима.
Я — предназначенный час,
«теперь»
отсекает время.

Я всполох ночной,
ни «да», ни «нет»,
предвестник Слова Господня.

Следуй за мной, и войдем
в солнечное сиянье:
слово и музыка и тихая радость
без вопрошаний
по ту сторону всех ответов.
Ибо я, Одиночество, твое «я».
Твое «всё»,
Твое согласие — твой «аминь».

ИСЛАМСКИЙ АНГЕЛ СМЕРТИ

(Алжир, 1961)

Словно павлин в драгоценных камнях мерцает
Светлячками. Он находит радость
В огнях.

Огромные соты сияющих пчел,
Знающих любую пылинку сахара.
У него миллион пламенеющих глаз.

И все взрывают жизнь.

Город светлячков, наполненный знанием.
Его высокие здания видели так много
Людей: он открыл
Их сроки и времена, когда их окна
Разобьются.

Он вертит огни города, словно монеты.

Никто из ангелов не знает, где он живет,
Никто не видит его крыльев Феникса,
не понимает,
Он — господин Смерти.

(Смерти однажды было дано
Крикнуть небу:
«Я смерть!
Я забираю друга у друга!
Я смерть!
Я оставляю комнату пустой!»)

О ночь, о Высокие Башни!
Ни один человек не может
Убежать от тебя, о ночь!

Он — скряга. Его пальцы находят монеты.
Он кладет золотые огни в карман.

Остается один лишь пылающий уголек
Под пеплом видения.
Остается один кроваво-красный глаз,
Когда гибнет город.

Азраил! Азраил!
Увидь конец тревоги!

**МОЕМУ БРАТУ, ПОГИБШЕМУ
в 1943 г.**

Милый брат, если я не сплю,
Мои глаза — цветы на твоей могиле.
Если я не вкушаю хлеб,
Пост словно ивы там, где ты умер.
Если в зной я остаюсь без воды,
Моя жажда — твой источник.

Где, в какой безвидной стране
Лежит твое холодное тело?
На каком повороте беды
Душа потеряла дорогу?

Приди, успокойся в моих делах,
Преклони голову в мои муки.
Или просто возьми мою жизнь
И купи себе лучшее ложе.
Или дыхание возьми
И купи себе белый саван.

Где погибли воины Второй мировой
И флаги упали в пыль,
Кресты все еще говорят:
Христос умер за нас.

Ибо на обломках твоей весны — распятый Христос.
И Он оплакивает мою весну,
Изумруды Его слез
Падают в твою слабую руку.
Это выкуп за землю покоя.
И молчание Его слез —
Колокольчики на твоей безымянной могиле.
Услышь их и приди: они зовут домой.

ЗИМНИЙ ПОЛДЕНЬ

Кто укротит эти ветра с семи сторон
(То с севера, то с серовато-синего востока)?
Они колышут ветви без птиц,
Свистят в лесах — с запада или темного юга?

Мы при дверях новой зимы.
И темные кедры под мокрым снегом
Поскрипывают в безмолвной стране,
Приглушенные антифоны леса.
Проходя мимо кладбищенских крестов,
Мы хвалим тебя, зима, с палубы
Одинокого аббатства, нашего военного корабля:
Пока лес в Кентукки
Несет на корабль свои волны,
Мы возносим безмолвные молитвы.

И мы смотрим вверх и хвалим тебя, зима.
И думаем о временах и торопливых столетиях.
Они летят перед твоим войском, как облака.

О, с дальних скал долетает эхо твоей брани, декабрь.
Оно заставляет замедлить шаг, оно зовет на тропинку,
Оно уносит за край света — за новым откровением.

Мы думали, что слышим Иоанна Предтечу или Елисея,
Или — трубы Судного дня.

ПОЭТ — СВОЕЙ КНИГЕ

Сегодня — день прощания, скупые страницы:
Вы унесете с собой благословение
или что-то еще предстоит написать?
Был ли ты, о мой Крест,
Послан, чтобы в трудах я подражал Иисусу?
Взойдут ли Его семена на этом вспаханном поле?
Или они заглохнут среди камней и бурьяна,
И я творил, повинуюсь собственной прихоти?

Не вырастет ли в последний час
На пороге вечности темная тень книги?

И я снова буду носить тебя в Чистилище,
Словно огненную рубашку?
Или как тяжкую ношу на согбенных плечах —
Бремя Синдбада?
Не потерпел ли я крах?
Так ли ты платишь за украденные молитвы и радости,
Ты, вор моих молчаливых восходов?

Иди, упрямая болтунья,
Найди свое место на перекрестках мира
И испытай (если руки чисты) свое терпенье:
Ритмами нарушь мое молчанье,
И растрать свою немощную молитву
В шуме улиц, не знающих Христа.

И попробуй спасти хоть одного узника
Из этого потока, из круговерти страданий.

ПЕСЕНКА НИКОМУ

Желтый цветок
Свет и дух
Песни сами себе
Никому

Золотистый дух
Свет и полет
Песни без слов
Сами собой

Пусть никто не касается мягкого солнца
В чьем темном зрачке
Кто-то проснулся

Ни цвета-света
ни золота ни имени
И ни мысли
Совсем проснулся

Золото небес
Поет себе
Песенка никому.

О, СЛАДКАЯ ГЛУБИНА МОЛИТВЫ

Ветер и куропатка
И солнце полудня

Я перестал вопрошать солнце
И стал светом,
Птицей и ветром.

Моя листва поет.

Я земля, земля.

Всё дышит,
Растет из моего сердца.

Высокая, тонкая сосна
Напоминает первую букву
Моего прежнего имени,

Когда я был дух,
Когда я горел,
Когда эта долина
Дышала прозрачным воздухом.
Ты произнес мое имя
Вместе с именем Твоего молчания:
О, сладкая глубина молитвы!

Я земля, земля.

Моя сердечная любовь
Прорывается к цветам и сену,
Я озеро голубого воздуха,
В котором отразились
Поля и долины
Моей души.

Я земля, земля.

Из травы моего сердца
Вылетела куропатка,

Из сорной травы
неумелой молитвы.

ПУТЬ В БЕЗДНУ

(Ион. 2)

Я спустился
В глубокую яму.
Путь в бездну,
На дно океана.
Я спустился глубже,
Чем Иона и кит.
Никто не погружался так глубоко,
Как я.

Я спустился глубже
Алмазных копей,
Глубже алмазных трубок
В Кимберли.
Путь в бездну,
Я подумал, что стал дьяволом,
Он не спускался так глубоко,
Как я.

И когда все подумали:
Он ушел навеки,
По дороге в бездну,
В крошечный ад,
Меня вернули в тело,
Я вернулся,
И колокольчик мой прозвенел.

Несмотря на то,
Что меня нарекли «ничто»,
Несмотря на то,
Что меня заочно похоронили,
Несмотря на несправедливость,
Я видел корень
Своей веры.

Я видел пещеру
Жизни и смерти,
И я знаю
Секреты войны,
Я видел утробу,
Породившую всё и вся:
Так глубоко я был!

И когда все подумали:
Он ушел навеки,
По дороге в бездну,
В кромешный ад,
Меня вернули в тело,
Я вернулся,
И колокольчик мой прозвенел.

Есть путь
(Ис. 35: 8—10)

Есть путь славы,
Прямой и ясный,
Не для людей кровожадных.
Праведники
Пройдут его.
Но нечестивцы,
Чьи руки обогрены кровью,
Не найдут святой дороги
В Иерусалим,
Где Господь мира
Царствует во славе.

Любовь — путь славы,
Истины и милосердия.
Ни одного хищника
Не окажется на пути святом.

Ни лютый волк, ни медведь
Не взойдет на него.
Убийца не окрасит
Его кровью.
Но прощение
Всюду будет учить мой народ
Пути к славе.

Песни любви и радости
Звучат эхом.
И святой народ
Шествует
В радости и свободе,
Прощающий и прощенный,
Восходящий к Сиону,
Где Господь мира,
Защитник их и Искупитель
Царствует во славе.

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ
ОЛЕГА НАТАНОВИЧА ГРИНБАУМА



В Пушкинском Доме

Фото Алексея Балакина (2014)

29 апреля 2015 г. ушел из жизни доктор филологических наук, профессор кафедры математической лингвистики филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета Олег Натанович Гринбаум.

Олег Натанович родился 26 декабря 1950 г. в Кишиневе, окончил Ленинградский политехнический институт (1973), в 1989 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Автоматическая структуризация текстов (на материале художественной прозы)». Вскоре (1991) начал преподавать на кафедре математической лингвистики СПбГУ. В 2000 г. защитил докторскую диссертацию на тему: «Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале онегинской строфы и русского сонета)».

Ученый — автор многочисленных статей, им написаны монографии: Русский сонет и «золотая пропорция» ритма. СПб., 1999 (в соавт. с Г. Я. Мартыненко); Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале онегинской строфы и русского сонета). СПб., 2000; Эстетико-формальное стиховедение: Методология. Аксиоматика. Результаты. Гипотезы. СПб., 2001; Гармония стиха Пушкина и математика гармонии. СПб., 2007; Гармония стиха Пушкина: Учеб. пособие. СПб., 2008; Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: ритмико-смысловый комментарий. Главы первая, вторая, третья: Учеб. пособие. СПб., 2010.

Олег Натанович сразу же поддержал идею междисциплинарных «Апрельских конференций»: на Первой он выступил с докладом «Ужас Татьяны Лариной в свете гармонии» (статья с одноименным названием опубликована в сборнике «Все страхи мира...» (СПб.; Тверь, 2015. С. 65—71). На Второй соби-рался делать доклад «К вопросу о лейтмотиве стихотворения А. С. Пушкина „Зимнее утро“, или Восторг и радость в свете гар-монии», но не случилось — в это время уже находился в боль-нице. А в ночь после завершения конференции его не стало...

В нашем сборнике его друзья, участники Апрельских кон-ференций, написали о нем.

Олег Натанович Гринбаум: Белый Доктор, Грин, Белый — так называли его друзья. Светлая ему память.

РЕДКОЛЛЕГИЯ

Олег Гринбаум — увлеченный своим видением ритма до от-чаяния. Он физически страдал от той ситуации, что сложилась в науке о стихе и ритме. Его собственная концепция была се-рьезным делом его жизни — и почти не встречала понимания. Сейчас, когда пачками защищаются работы по лингвистике в русле его идей, со ссылками на его имя, эта его борьба ка-жется чудовищным недоразумением. Но даже я — за 2000 км от Питера — чувствовала, как он устал доказывать, что занят наукой, а не игрушками. Как здорово, что он не забросил все это. Что вышли его книжки (и что они есть у меня!). И как жаль, что научное сообщество строит взаимоотношения на вечно конфликтной основе. Нужен диалог, а не дуэль. Диалоги с Олегом всегда были счастьем. Он необыкновенно чувство-вал настроение собеседника, его состояние, и умел говорить и спрашивать так, что становилось легко на душе — и хотелось продлить разговор с нашим Белым Доктором. Душа компании, прекрасный ведущий наших неформальных посиделок, умный и остроумный — вот такой он будет со мной всегда, добрый, милый, великодушный Олег.

Марина ЗАГИДУЛЛИНА

...С Олегом Натановичем у меня в памяти связывается окончание преподавательского сезона, научные гастроли, лето, лень, Петровское, жертвоприношения Бахусу... места пушкинские, но атмосфера чеховская: научно-практические разговоры, прогулки, мимолетные влюбленности, болтовня вокруг одних и тех же тем, и из шуток, оговорок и окказиональности рождается свой язык, понятный узкому кругу людей... сердце замирает, как страшно далеки эти дни... И на этом своем для узкого круга и специального употребления языке у Олега Натановича появляется свое имя и свой лейтмотив... Он — Белый Доктор. Светлый ореол волос вокруг головы и докторская степень тогда аккомпанировали смешному названию водки, а сегодня ассоциируются с палатой, операцией, запахом лекарств, людьми в белых халатах и последними минутами биения сердца...

На всех конференциях в Пушкинских Горах у Олега была одна, но пламенная страсть: золотое сечение, он хотел посальериански «поверить» принципом золотого сечения систему стихосложения... Выбор наших научных изысканий, фундаментальных, забавных или парадоксальных, тонкими нитями связан с нашими психологическими проблемами, на которые мы не можем найти ответ... И добрый, но печальный Белый Доктор искал в основах нашего мироздания гармоническую пропорцию, в которой одна часть относится к другой, как все целое к первой части... Теперь он знает ответ, а мы еще нет...

Ольга КУЗНЕЦОВА

Грин, Белый доктор, Олег Натанович ментально вызывает (именно в настоящем времени) обоюдоострое чувство преклонения и нежности. С первой нашей встречи на научной конференции в Пушкинских Горах это впечатление породило форму обращения по имени-отчеству и на «ты» как перевертыш девятнадцативечного родительского «папенька» и «маменька» и на «вы». В своей жизни он испытал много ударов судьбы, но они — вместо сердечного ожесточения — внушили ему остроту восприятия всяческой несправедливости. Особенно Олег

Натанович был чувствителен к одаренным людям, всегда их «коллекционировал» и поддерживал, что присуще только исключительно талантливому ученому и доброму человеку.

Юлия БЕЛОВА

Олега Натановича отличала способность производить крайне неоднозначное впечатление. Моя первая встреча с ним закончилась взаимными претензиями. Зима 2002 года, конференция в Пушкинских Горах. Нам организовали экскурсию в Опочку, я немного (действительно чуть-чуть!) опоздала выйти из гостиницы, а автобуса уже не было. Оказывается, какой-то угрюмый тип в кепке à la Олег Попов сказал всем, что ждать меня не нужно: «Кто хотел ехать, уже сидели в автобусе». Обидно было ужасно (кстати, в Опочку мне до сих пор не довелось съездить, и это стало нашей шуткой). Тогда трудно было даже предположить, что мы подружмся — и как подружмся! За внешней преподавательской строгостью скрывался очень добрый, мягкий и даже ранимый человек. Грин был настоящий джентльмен, мудрец и душа компании, я за многое ему благодарна. В декабре 2014 года он не смог поехать на долгожданную очередную пушкиногорскую конференцию, — уже был болен. Мы без конца звонили ему, нам его так не хватало! И просто не верится, что нам не встретиться больше никогда.

Алла СТЕПАНОВА

Сначала я не очень хорошо понимал, о чем докладывает и пишет Олег, — не я один, как выяснилось в кулуарах конференций, с трудом мог разобраться во всех этих схемах и графиках математической лингвистики. Вселял веру только свет «Божественного Золотого Сечения», как говорил Грин. Проходили годы — годы дружеского компанейского общения, в котором как раз и поверялись постулаты его стиховедческих изысканий.

Он организовывал пространство вокруг себя так же, как строил свои теории, — и это пространство оказывалось удивительно комфортным и гармоничным. Даже на уровне выездного конференционного быта: у Олега был и электрический

чайничек, и золотая ложечка, и чай, и сахар, и рюмочки... Но это мелочи — народ тянулся к нему не из-за этого.

С годами я стал понимать его научную теорию и даже многое мог объяснить неофитам. Посвященным открывалось, что не только в стихосложении, но и в жизни — всё так *просто* и *логично* (ох, не забывать бы об этом в минуты раздражения на весь мир!).

В памяти моего мобильного телефона Олег Натанович Гринбаум значится как «Белый Доктор». Я так и звонил ему последний раз в больницу: «Привет, Белый Доктор!» А он, как всегда, в ответ: «Привет, доктор!».

Увидимся еще.

Сергей ДЕНИСЕНКО

**ИЗ РЕЦЕНЗИИ М. В. ЗАГИДУЛЛИНОЙ
НА КНИГУ О. Н. ГРИНБАУМА
«ГАРМОНИЯ СТИХА ПУШКИНА»
(СПб., 2008) (НЛО. 2010. № 101)**

Подход О. Н. Гринбаума к вопросам изучения поэтического текста находится в русле антропоцентрического поворота гуманитарной парадигмы, предполагающего, что объект исследования является произведением искусства и строится в соответствии с основным принципом организации живой природы — принципом гармонии. Сам поэтический текст есть материальный носитель, избранный поэтом для выражения собственных переживаний, в основе которых лежит конкретное чувство, событие или череда событий (история). Читатель поэтического текста по необходимости находится в ситуации сотворчества, в процессе которого творит в себе художественный образ (собственную мысленную субстанцию), следуя за автором по виртуальному миру событий, поступков и переживаний литературных героев.

О. Н. Гринбаум придерживается той точки зрения, что новая методология и методика эстетико-формального стиховедения в первую очередь должны быть апробированы на эталонных

стихотворных текстах, имеющих статус поэтического феномена (вершины художественного мастерства и совершенства). Именно такие произведения дают возможность понять достоинства и недостатки разных поэтических конструкций и получить ответы на многие вопросы, шаг за шагом уменьшая число еще не решенных стиховедами проблем. Именно эталонные произведения, и прежде всего стихи Пушкина, позволяют формировать научную базу знаний для последующего сопоставительного анализа поэтических текстов разных авторов в синхронии и диахронии, хотя Гринбаум исследует с этой точки зрения и тексты Анненского, Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова и др., а структурно-динамическую гармонию онегинской строфы изучает на основе не только романа Пушкина, но и поэм Лермонтова, Баратынского, Северянина, Набокова, Волошина, Вяч. Иванова.

О. Н. Гринбаум опирается на концепцию гармонии, восходящую к трудам трех известных мыслителей: Л. Альберти, Гегеля и А. Ф. Лосева. «Назначение и цель гармонии, — цитирует Гринбаум Леона Альберти, — упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту... Гармония охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было совершенным. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей... Гармония есть абсолютное и первичное начало природы». Позиция Гегеля такова: «...гармония есть соотношение качественных различий, и притом совокупности таких различий, как они находят свое основание в сущности самой вещи». Идея же А. Ф. Лосева («гармония есть выраженная числовая материя в аспекте самождественного развития») особо важна О. Н. Гринбауму по той причине, что в ней латентно утверждается возможность использования математических знаний для оценки степени гармоничности произведений искусства: «...математик, подобно живописцу или поэту, — создатель форм. Первое ис-

пытание — красота» (английский математик Г. Г. Харди). По мнению Гринбаума, можно изучать гармонию поэтического текста, не разрушая самой художественной природы стиха, и для этих целей существует особая математика — математика гармонии. В основании такой математики лежит принцип «золотого сечения» (термин Леонардо да Винчи), или «божественная пропорция» (термин И. Кеплера). Этот принцип известен еще со времен Древнего Египта — он является «универсальным законом художественной формы, который <...> материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода» (А. Ф. Лосев).

Особые свойства «божественной пропорции», включая ее сверхчувствительность, позволяют О. Н. Гринбауму соотносить, например, количественные характеристики стиха в целом и его разные строчные и строфические размеры с их известными в литературе качественными оценками, получая тем самым способ толкования ранее не разгаданных явлений. В этой связи интересны размышления А. Белого о «непередаваемом целом ритма»: «Весь вопрос в сочетании, в равновесии, в найденном отношении между ямбом, пиррихием и т. д., в неуловимом *чуть-чуть*. Может ли рассудочно вскрыться искомое нами *чуть-чуть* в наше время? Не думаю: не хватает знаний». Метод ритмико-гармонической точности О. Н. Гринбаума обеспечивает возможность распознавания и анализа в стихе того самого *чуть-чуть*, о котором в 1917 г. так эмоционально писал А. Белый.

Концепция гармонического стиховедения О. Н. Гринбаума базируется на трех постулатах.

Первый: гармония есть *совершенное* соотношение частей в пределах целого, и это соотношение динамически может выражаться *числом*. Это положение есть прямое обобщение воззрений Л. Альберти, Гегеля и Лосева.

Второй: «золотое сечение — это универсальный закон художественной формы, который материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода» (А.Ф. Лосев).

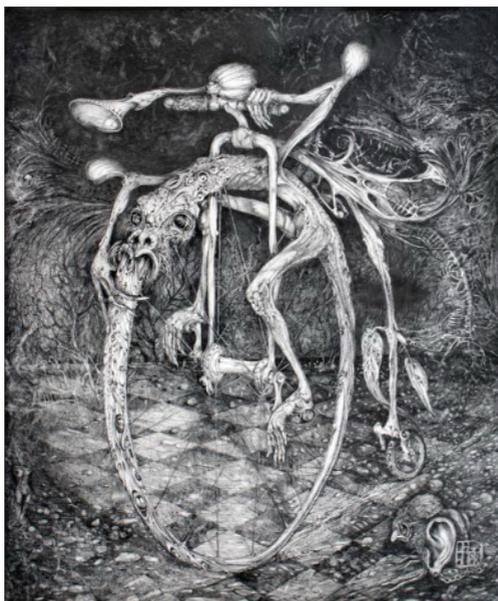
Третий: «ритм делает *ощутимой* гармонию» (Е. Г. Эткинд).

Эти постулаты составляют в концепции О. Н. Гринбаума единое целое по той причине, что ритм рассматривается автором не как *чередование* сущностных элементов движения (в русском стихе — ударных и безударных слогов), а как их *отношение*: «...ритм есть динамически меняющееся *соотношение* между контрастными состояниями движущегося объекта любой природы, а сами контрастные состояния выявляются, описываются и соотносятся между собой исходя из собственных, внутренних свойств, присущих данному объекту».

Гринбаум обнаруживает ту удивительную закономерность, которую в стихах «первого поэта России» ощущали многие исследователи, например Б. В. Томашевский: «Числа должны переживаться как качество... В стихах Пушкина наиболее совершенным образом осуществились какие-то строгие законы речевого ритма».

ПРОГРАММА
Первой Апрельской междисциплинарной
международной научной конференции

ВСЕ СТРАХИ МИРА:
HORROR
В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ



24—25 апреля 2014 года
Санкт-Петербург

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
24 апреля

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ

А. Ю. Сорочан (*Тверь*)
Дискурсы «ужасного»

Ю. М. Прозоров (*Санкт-Петербург*)
«Ужасное» в эстетике и поэзии В. А. Жуковского

В. А. Кошелев (*Великий Новгород*)
«Мне стало страшно...»: поэтика «ужасного» у Пушкина

С. А. Фомичев (*Санкт-Петербург*)
Повесть Даниила Хармса «Старуха»: петербургский миф
в обэриутской интерпретации

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ

С. В. Денисенко (*Санкт-Петербург*)
«Ужас, рассказанный светским тоном»: «Пиковая дама»

Н. А. Рьжкова (*Санкт-Петербург*)
Элементы «хоррора» в музыке: ведьмы, призраки,
«пляски смерти»

О. А. Кузнецова (*Санкт-Петербург*)
«Страшное» на балетной сцене в парадигме
хореографического языка XIX, XX и XXI столетий

А. А. Панченко (*Санкт-Петербург*)
Легенды о краже внутренних органов в фольклоре,
литературе и кинематографе

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

А. Ю. Сорочан
Презентация антологии «страшных историй»
первой трети XX в. «Тварь среди водорослей»
(Тверь: Изд. М. Ю. Батасовой, 2014)

С. Г. Маслинская (*Санкт-Петербург*)
Пространство «страшного» в современной
детской беллетристике

Е. Н. Шапинская (*Москва*)
Драма Г. Бюхнера «Войцек» и опера А. Берга «Воцек»

А. Ю. Балакин (*Санкт-Петербург*)
Синди Шерман и ее безымянные ужасы

О. В. Субботина (*Санкт-Петербург*)
Трактат «Ars Moriendi» и визуализация «ужасного»
в гравюрах европейских первопечатных книг XV в.

Ю. Н. Белова (*Санкт-Петербург*)
Memento mori: ужас смерти
в ювелирных украшениях барокко

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

М. В. Загидуллина (*Челябинск*)
Овеществление эмоций: «хоррор» как технология

Ю. П. Шапченко (*Санкт-Петербург*)
Тема смерти в русском провинциальном искусстве конца
XVIII — первой половины XIX в.

Г. В. Калашников (*Санкт-Петербург*)
«Страшное» и «пугающее» в российской геральдике:
трансформация смысла и восприятия

Л. А. Ткачук (Москва)
«Безликие» ритуальные маски восточных славян:
опыт антимира

М. Ю. Перзек (*Кировоград, Украина*)
Образы «хоррора» в восточнославянских колыбельных
песнях

ДЕНЬ ВТОРОЙ **25 апреля**

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

С. Ю. Чвертко (Новосибирск)
«Живые мертвецы» в новеллах символистов

Е. А. Налитова (Тамбов)
Тема воскрешения мертвых в творчестве
Г. Ф. Лавкрафта: специфика интерпретации

Е. А. Семенова (Москва)
Традиции «литературы ужасов» в американском романе
1960-х гг.: «Я не обещаю вам райской жизни»
Ханны Грин и «Сверхъестественный ужас в литературе»
Г. Ф. Лавкрафта

А. В. Волошина (Краснодар)
Раннее творчество Иэна Макьюэна как пример
реализации архетипа страха в современной английской прозе

В. А. Аманацкий (Минск, Белоруссия)
Психологические факторы привлекательности
фильмов ужасов

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

О. Н. Гринбаум (Санкт-Петербург)
Ужас Татьяны Лариной в свете гармонии

А. С. Степанова (Санкт-Петербург)
«Страшное» у Ф. В. Булгарина: заметки к портрету автора

И. Л. Багратион-Мухранели (*Москва*)
Концепт смерти в драматической поэме «Пер Гюнт»
Г. Ибсена

Т. А. Адмакина (*Санкт-Петербург*)
«Ужасное» в музыке как тоска по прошлому:
палеолитические корни музыкального «хоррора»

А. А. Егорова (*Санкт-Петербург*)
«Ужас» телесности: секс и страх в гравюрах
японских мастеров XIX в.

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ

Е. О. Кудина (*Санкт-Петербург*)
Тема страха в литературе и искусстве: материалы
к библиографии

Е. А. Моргун (*Всеволожск*)
Воплощение образа «страха» в художественном про-
странстве В. Ирвинга: На примере новеллы «Легенда
о Сонной лощине»

А. О. Дёмин (*Санкт-Петербург*)
Леся Украинка и ужас русской жизни: из комментария
к рассказу «Ух! волки!»

Д. Г. Литинская (*Москва*)
Визуализация вытесненных культурных представлений
в фильмах ужасов с действием в пространстве сна

С. Н. Еланская (*Тверь*)
Своеобразие «ужасного» и способы его репрезентации
в отечественном кинематографе

Лейла Шенер (*Ескишехир, Турция*)
Развенчание страха в рассказе «В ожидании страха»
Огуза Атая

ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ

Ю. А. Долгих (*Санкт-Петербург*)
«Ходячие мертвецы» в русском страшном повествовании
1810—1840-х гг.

А. А. Ильясова (*Новосибирск*)
Демоническое пространство в балладах акмеистов

П. М. Федотова (*Екатеринбург*)
Китайцы глазами европейских фотографов конца
XIX — начала XX в.

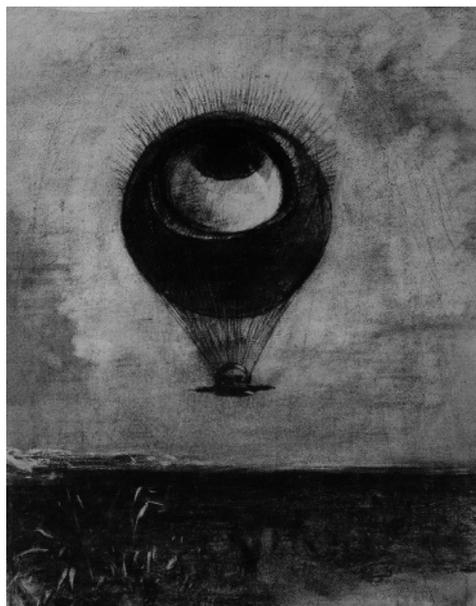
В. А. Ефремов (*Санкт-Петербург*)
Типология и механизмы создания страха в поэме
Вен. Ерофеева «Москва—Петушки»

И. Б. Сазеева (*Арзамас*)
Неведомое как архетип страха в произведениях Стивена
Кинга «Крауч-Энд» и «Н.»

А. С. Абдуллаева (*Самарканд, Узбекистан*)
Художественный мир в романе Стивена Кинга «Оно»

ПРОГРАММА
Второй Апрельской междисциплинарной
международной научной конференции

ВСЕ ВОСТОРГИ МИРА:
ЭКСТАЗ
В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ



27—28 апреля 2015 года
Санкт-Петербург

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
27 апреля

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ

С. А. Фомичев (Санкт-Петербург)
Экстаз и кошмар в «Шинели» Н. В. Гоголя

Н. Ю. Алексеева (Санкт-Петербург)
Трансформация понятия «восторг» от церковных текстов
к светской литературе XVIII в.

О. В. Астафьева (Санкт-Петербург)
Клеопатра — царица экстаза

Н. А. Непомнящих (Новосибирск)
Шаманские камлания в книгах А. Немтушкина,
Г. Кэптукэ, Е. Айпина: соотношение «этнографического»
и «художественного» в описаниях экстатического транса

Д. С. Прокофьев (Псков)
«...Мы провели... время экстазно...»: к вопросу
о творческом сознании Игоря-Северянина

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ

И. В. Мотеюнайте (Псков)
Русское юродство и экстаз

Т. И. Ковалева (Новосибирск)
Экстатическое состояние тайнозрителя в сюжете
древнерусских агиографических повествований
«с видениями» (Киево-Печерский патерик
и Житие Александра Свирского)

О. Ю. Панова (*Москва*)

«И воскликнули все: „Аллилуйя!“»: экстаз и метанойя
в американских духовных автобиографиях и признаниях
преступников XVIII — начала XIX в.

Елена Григорьева (*Люблин, Польша*)

Экстаз в мистическом богословии Григория Нисского
и в современном католическом богословии
духовной жизни

Д. Г. Кикнадзе (*Санкт-Петербург*)

«Впасть в прелесть» по-буддийски. По материалам
сборника японской прозы сэцува «Удзи свои моногатари» (XIII в.)

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

Ю. Н. Белова (*Санкт-Петербург*)

Барочная скульптура Испании XVII в.: религиозные
экстазы и театральные аффекты

А. А. Костин (*Санкт-Петербург*)

«Восторг внезапный» и другие вдохновения:
иконографические замечания к портрету М. В. Ломоносова

А. М. Грачева (*Санкт-Петербург*)

Генезис апологии эроса в повести А. М. Ремизова
«Неуемный бубен»

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

А. Н. Власов (*Санкт-Петербург*)

Опьянение как состояние экстаза в русском эпосе

А. Ю. Сорочан (*Тверь*)

Великий Пан и другие боги: оргиастические культы
в литературе конца XIX — начала XX в.

Б. Ф. Колымагин (*Москва*)

Экстаз Томаса Мертона (1915—1968)

И. Б. Сазеева (*Арзамас*)

Альбер Камю о природе как источнике экстаза

М. В. Загидулина (Челябинск)
Экстатическое в чуждой художественной материи
(неромантическая проза): «точки входа»

ДЕНЬ ВТОРОЙ
28 апреля

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

О. А. Кравченко (Донецк)
Риторика экстаза: пафос и парентирс в творчестве
Н. В. Гоголя

А. С. Моисеева (Тверь)
Экстаз и проблема «вторичной памяти» в творчестве
А. А. Блока

Е. П. Беренштейн (Тверь)
Экстаз отчаяния: Андрей Белый. «Маленький балаган
на маленькой планете „Земля“»

Е. Н. Проскурина (Новосибирск)
Мир и герои А. П. Платонова: от экстаза к энтропии

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

А. Н. Ларионова (Череповец)
Экзальтированность как свойство романтического
сознания (на материале воспоминаний А. А. Григорьева
«Мои литературные и нравственные скитальчества»)

И. Ф. Гнюсова (Томск)
«Душа трепещет и горит, и слово падает из уст, как уголь
горящий»: экстаз истинного священнослужения
в творчестве Н. С. Лескова и Дж. Элиот

А. С. Степанова (Санкт-Петербург)
Счастливые герои А. П. Чехова

Т. А. Арсенова (Екатеринбург)
Модусы экстатических состояний в поэзии Б. Б. Рыжего

Джулия Джиганте (*Брюссель, Бельгия*)
Уход в иное измерение как своеобразная форма экстаза
в творчестве Л. Е. Улицкой

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ

Н. В. Черных (*Санкт-Петербург*)
Поэтическое вдохновение как экстаз

С. А. Петрова (*Санкт-Петербург*)
Экстаз в рок-поэзии В. Р. Цоя

Г. Д. Дробинин (*Самара*)
Поэзия экстаза А. Л. Хвостенко

А. Д. Щуплецова (*Тверь*)
«Экстаз» в философских и литературоведческих
построениях М. М. Бахтина

ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ

А. А. Егорова (*Санкт-Петербург*)
Экстаз обыденности: керамика Дальнего Востока
глазами дзэнского мыслителя (Янаги Сбэцу (1889—1961)
и его «Безымянный мастер»)

М. И. Волкова (*Москва*)
Экстатическое состояние «сценического самочувствия»
и способы его репрезентации в творчестве актера
(на материале методических и биографических текстов)

А. О. Дёмин (*Санкт-Петербург*)
Последние такты «Пиковой дамы» П. И. Чайковского:
к истокам музыкальной драматургии

С. В. Денисенко (*Санкт-Петербург*)
Экстатичные кадры в кинематографической
«Пиковой даме»

Е. Л. Куранда (*Санкт-Петербург*)
Эль-Регистан в экстазе

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
«Волшебное стекло» экстаза. Вместо предисловия.	7

I

А. Н. Власов

Опьянение как состояние экстаза в русских эпических песнях	17
--	----

Д. Г. Кикнадзе

«Впасть в прелесть» по-буддийски. По материалам сборника японской прозы сэцува «Удзи сюи моногатари»	31
--	----

О. Ю. Панова

«И воскликнули все: „Аллилуйя!“» Экстаз и метанойя в американских духовных автобиографиях и признаниях преступников XVIII — начала XIX в.	41
---	----

С. А. Васильева

Экстаз как постижение гармонии в видениях Ф. Н. Глинки	51
--	----

И. В. Мотеюнайте

Русское юродство и экстаз	63
-------------------------------------	----

Н. А. Непомнящих

Шаманские камлания в книгах А. Немтушкина, Г. Кэптукэ, Е. Айпина: соотношение «этнографического» и «художественного» в описаниях экстатического транса	75
--	----

А. А. Егорова
Экстаз обыденности: керамика Дальнего Востока глазами
дзэнского мыслителя (Янаги Сбэцу и его «Безымянный мастер») 85

И. Б. Сазеева
Альбер Камю: слияние с природой как экстаз 99

А. Д. Щуплецова
«Экстаз» в философских и литературоведческих
построениях М. М. Бахтина 111

II

О. В. Астафьева
Клеопатра — царица экстаза. 121

И. Ф. Гнюсова
«Душа трепещет и горит, и слово падает из уст, как уголь горящий»:
экстаз истинного священнослужения в творчестве
Н. С. Лескова и Джордж Элиот. 135

А. Ю. Сорочан
Великий Пан и другие боги: Ужас и Восторг в литературе
конца XIX — начала XX века 143

А. М. Грачева
Генезис апологии эроса в повести А. М. Ремизова
«Неумный бубен» 155

Д. С. Прокофьев
«...Мы провели... время экстазно...»:
к вопросу о творческом сознании Игоря-Северянина. 163

А. С. Моисеева
Экстатические состояния и их трансформации
в лирике А. А. Блока. 177

С. А. Петрова
Экстаз в рок-поэзии В. Р. Цоя 189

Джулия Джиганте
Уход в иное измерение как своеобразная форма экстаза
в творчестве Людмилы Улицкой. 197

А. О. Дёмин

Последние такты «Пиковой дамы» П. И. Чайковского:
к истокам музыкальной драматургии 209

С. В. Денисенко

Экстатичные кадры в кинематографической «Пиковой даме». 219

III

Б. Ф. Колымагин

Экстаз Томаса Мертона 229

Светлой памяти Олега Натановича Гринбаума 245

ПРОГРАММА

**Первой Апрельской междисциплинарной
международной научной конференции**

Все страхи мира: Норгот в литературе и искусстве. 255

ПРОГРАММА

**Второй Апрельской междисциплинарной
международной научной конференции**

Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве 263

Научное издание

**ВСЕ ВОСТОРГИ МИРА:
ЭКСТАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ:
СБОРНИК СТАТЕЙ**

Составитель:
И. В. Мотеюнайте

Корректор *А. С. Лобанова*
Верстка *С. Ю. Малахов*

Подписано в печать 30.09.2015
Формат 60x84 1/16
Бумага типографская. Объем 17 п. л.
Тираж 200 экз.
Изд-во Марины Батасовой
(4822) 450-459, 8 920 684 6879